


सौन्दर्यशास्त्र के तत्त्व



राजकमल प्रकाशन
नयी दिल्ली पटना

पटना विश्वविद्यालय द्वारा
'डी. लिट्.' को उपाधि के लिए
सौकृत शोध-प्रबन्ध का प्रथम खण्ड

कुमार विमल



सौन्दर्य शास्त्र के तत्त्व

मूल्य रु 40 00

© कुमार विमल

प्रथम संस्करण 1967

द्वितीय संस्करण 1981

प्रकाशक राजकमल प्रकाशन प्राइवेट लिमिटेड,
8, नेताजी सुभाष मार्ग, नयी दिल्ली-110002

मुद्रक रुचिका प्रिण्टर्स द्वारा अनिल प्रिण्टर्स, दिल्ली-110032

SAUNDARYA SHASTRA KE TATTVA
Thesis by Dr. Kumar Vimal

आदरणीय डॉ. नगेन्द्र को

प्रस्तावना

प्रस्तुत प्रबन्ध में सौन्दर्यशास्त्र की परिधि में आनेवाले चार प्रमुख कलातत्त्वों का अध्ययन छायावादी कविता के विशेष सन्दर्भ में उपस्थित किया गया है। इसमें प्रमुख कला-तत्त्वों के अन्तर्गत सौन्दर्य, कल्पना, बिम्ब और प्रतीक की गणना की गयी है। यों विषय, विधान, प्रेक्षणीयता इत्यादि को भी काव्य एवं अन्य ललित कलाओं के प्रमुख तत्त्वों के बीच रखा जा सकता है, किन्तु, मेरी आकांक्षा इस प्रबन्ध को विस्तार की अपेक्षा गहराई देने की ओर अधिक थी। फलस्वरूप विषय-सीमा का निर्धारण करते समय प्रमुख कला-तत्त्वों के अन्तर्गत इन चार तत्त्वों—सौन्दर्य, कल्पना, बिम्ब और प्रतीक को ही विवेच्य विषय के रूप में स्वीकार किया गया। अतः इस प्रबन्ध में प्रमुख कला-तत्त्वों के सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन या सौन्दर्यशास्त्र के प्रमुख अध्येतव्य तत्त्वों के विवेचन का आशय ललित कलाओं के उपर्युक्त चार तत्त्वों का, विशेषकर, काव्यकला की दृष्टि से किया गया अध्ययन है।

सम्पूर्ण प्रबन्ध में 'सौन्दर्यशास्त्र' शब्द का प्रयोग ललित कलाओं के प्रमुख तत्त्वों के गैदान्तिक निरूपण के अर्थ में किया गया है। मेरी दृष्टि में काव्य-शास्त्रीय या साहित्यशास्त्रीय अध्ययन तभी परिपूर्ण होता है, जब वह सौन्दर्य-शास्त्र के अधीन तत्त्वों और निर्धारित मान्यताओं से आलोचन ग्रहण कर निष्पन्न होता है। अतः इस प्रबन्ध में कविता के उन चार प्रमुख तत्त्वों का, जो मात्रा-भेद से बाह्यतर ललित कलाओं के भी प्रमुख तत्त्व हैं, मात्र काव्यशास्त्रीय अध्ययन नहीं, बल्कि सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन उपस्थित किया गया है, जिसमें दृष्टिकोण की व्यापकता के साथ ही काव्य के अन्तर्गत समाहित कला-तत्त्वों की अधिवाह-पूर्ण भीमामा हो गये।

इस प्रबन्ध को सुनियोजित स्थापत्य देने के लिए इसे दो खण्डों में बाँट दिया गया है। प्रस्तुत खण्ड में चार प्रमुख कला-तत्त्वों (सौन्दर्य, कल्पना, बिम्ब और प्रतीक) का गैदान्तिक आधार पर सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन किया गया है। इस गैदान्तिक अध्ययन में किसी विशेष युग की कविता या कला की ध्यान में नहीं

प्रस्तावना

प्रस्तुत प्रबन्ध में सौन्दर्यशास्त्र की परिधि में आनेवाले चार प्रमुख कलातत्त्वों का अध्ययन छायावादी कविता के विशेष सन्दर्भ में उपस्थित किया गया है। इसमें प्रमुख कला-तत्त्वों के अन्तर्गत सौन्दर्य, कल्पना, विम्व और प्रतीक की गणना की गयी है। यो विषय, विधान, प्रेपणीमता इत्यादि को भी काव्य एवं अन्य ललित कलाओं के प्रमुख तत्त्वों के बीच रखा जा सकता है, किन्तु, मेरी आकांक्षा इस प्रबन्ध को विस्तार की अपेक्षा गहराई देने की ओर अधिक थी। फलस्वरूप विषय-सीमा का निर्धारण करते समय प्रमुख कला-तत्त्वों के अन्तर्गत इन चार तत्त्वों—सौन्दर्य, कल्पना, विम्व और प्रतीक को ही विवेच्य विषय के रूप में स्वीकार किया गया। अतः इस प्रबन्ध में प्रमुख कला-तत्त्वों के सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन या सौन्दर्यशास्त्र के प्रमुख अध्येतव्य तत्त्वों के विवेचन का आशय ललित कलाओं के उपर्युक्त चार तत्त्वों का, विशेषकर, काव्यकला की दृष्टि से किया गया अध्ययन है।

सम्पूर्ण प्रबन्ध में 'सौन्दर्यशास्त्र' शब्द का प्रयोग ललित कलाओं के प्रमुख तत्त्वों के सैद्धान्तिक निरूपण के अर्थ में किया गया है। मेरी दृष्टि में काव्य-शास्त्रीय या साहित्यशास्त्रीय अध्ययन तभी परिपूर्ण होता है, जब वह सौन्दर्य-शास्त्र के अधीत तत्त्वों और निर्धारित मान्यताओं से आलोक ग्रहण कर निष्पन्न होता है। अतः इस प्रबन्ध में कविता के उन चार प्रमुख तत्त्वों का, जो मात्रा-भेद में काव्येतर ललित कलाओं के भी प्रमुख तत्त्व हैं, मात्र काव्यशास्त्रीय अध्ययन नहीं, बल्कि सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन उपस्थित किया गया है, जिसमें दृष्टिकोण की व्यापकता के साथ ही काव्य के अन्तर्गत समाहित कला-तत्त्वों की अधिकार-पूर्ण भीमासा हो सके।

इस प्रबन्ध को मुनियोजित स्थापत्य देने के लिए इसे दो खण्डों में बांट दिया गया है। प्रस्तुत खण्ड में चार प्रमुख कला-तत्त्वों (सौन्दर्य, कल्पना, विम्व और प्रतीक) का सैद्धान्तिक आधार पर सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन किया गया है। इस सैद्धान्तिक अध्ययन में किसी विशेष युग की कविता या कला को ध्यान में नहीं

रखा गया है, बल्कि अध्येतव्य तत्त्वों को युग-विशेष की गीमा से ऊपर रखकर सलित कलाओं की व्यापक पृष्ठभूमि में देखा-गरखा गया है। दूसरे छण्ड में, जो 'छायावाद का सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन' के नाम में प्रकाशित है, इस छण्ड के सैद्धान्तिक निरूपणों का छायावादी कविता के विशेष सन्दर्भ में व्यावहारिक अध्ययन-परीक्षण किया गया है।

प्रबन्ध की मूल प्रतिज्ञा को स्पष्ट करने के लिए सबसे पहले 'पूर्वपीठिका' शीर्षक अध्याय के अन्तर्गत काव्यशास्त्रीय अध्ययन और सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन के पार्यंक्य को स्पष्ट करते हुए यह निरूपित किया गया है कि काव्य के प्रमुख तत्त्वों का सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन (काव्यशास्त्रीय अध्ययन के अन्तर्गत) क्यों अपेक्षित है। तदनन्तर इसी अध्याय में यह प्रतिज्ञा दी जाया गया है कि काव्य एवं अन्य सलित कलाओं के बीच शिल्प-शैली अथवा अभिव्यक्ति के माध्यम की दृष्टि से चाहे जितनी भिन्नता हो, लेकिन तात्त्विक दृष्टि से इन सभी सलित कलाओं में एक सुदृढ़ अन्तर्गन्ध है और प्रत्येक सलित कला अपने चरम विकास के क्षणों में अन्य सम्बद्ध कलाओं का अधिक-से-अधिक आश्रय ग्रहण करती है। सलित कलाओं के इसी तात्त्विक अन्तर्गन्ध और पारस्परिकता की परख के लिए सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन की आवश्यकता पड़ती है, क्योंकि काव्य या कविता को अन्य सलित कलाओं की व्यापक पृष्ठभूमि में विच्छिन्न कर देखने के अभ्यास के कारण काव्यशास्त्र इस कार्य के लिए अपर्याप्त सिद्ध होता है।

इस प्रबन्ध के सैद्धान्तिक विवेचन में सौन्दर्यशास्त्र पर किये गये पश्चात्त्य चिन्तन का उद्धरणों और पादटिप्पणियों से युक्त विशेष उल्लेख है। इसका औचित्य दो कारणों पर निर्भर है। पहला कारण यह है कि दर्शन की एक स्वतन्त्र शाखा के रूप में सौन्दर्यशास्त्र पश्चात्त्य चिन्तन से अधिवासगत सम्बद्ध रहा है और उसका वह रूप संस्कृत काव्यशास्त्र या भारतीय साहित्य में नहीं मिलता है। अतः अद्यतन सौन्दर्यशास्त्रीय विवेचन में पश्चात्त्य सौन्दर्य-चिन्तन और कलानुशीलन का प्रचुर, किन्तु, प्रसंगानुसार उल्लेख स्वाभाविक है।

इस प्रबन्ध-लेखन में मेरा दृष्टिकोण जितना तत्त्वपरक एवं सैद्धान्तिक रहा है, उतना ऐतिहासिक एवं तथ्यपरक नहीं। पन्तस्वरूप कई ऐसे प्रसंग हैं, जिनमें तात्त्विक विवेचन के तारतम्य को सुरक्षित रखने के लिए हीगेल से पहले कोचे का और बाउमगाट्टेन से पहले लीगर का उल्लेख हुआ है। इस प्रसंग में यह कह देना आवश्यक है कि कला-तत्त्वों का सौन्दर्यशास्त्रीय अनुशीलन एक प्रकार का तत्त्वानुगन्धान है, जिसमें तथ्यपरकता या इतिवृत्तात्मक तथ्य-संग्रह का गौण स्थान रहता है।

हिन्दी साहित्य में इस विषय पर, जहाँ तक मेरी जानकारी है, अब तक कोई समन्वित और व्यापक कार्य नहीं हुआ है। काव्य के प्रमुख तत्त्वों—जैसे, सौन्दर्य,

कल्पना, विम्ब अथवा प्रतीक—पर अलग-अलग विवरणात्मक कार्य हुए हैं, किन्तु, काव्य-कला के इन सभी तत्त्वों का किसी एक प्रबन्ध में पूर्ण और सागोपाग सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन अब तक प्रकाश में नहीं आया है। तथापि काव्य-कला के अलग-अलग तत्त्वों के विवेचन-क्रम में मैंने हिन्दी साहित्य में किये गये इस प्रकार के पूर्ववर्ती या समकालीन छिटपुट कार्यों और तत्तत् विषयक प्रबन्धों का उल्लेख अपनी विवेचना के अन्तर्गत यथास्थान, विशेषकर, पादटिप्पणियों में कर दिया है।

इस प्रबन्ध की पहली विशेषता यह है कि इसमें सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन को एक नयी दिशा दी गयी है। अब तक हीगेल और श्लेजर जैसे प्रमुख पाश्चात्य विचारकों से लेकर मुरेन्द्रनाथ दासगुप्त, बाल्किचन्द्र पाण्डेय, मर्दकर और सुरेन्द्र दारलिंगे जैसे भारतीय अध्येताओं तक मैं सौन्दर्यशास्त्र को केवल सैद्धान्तिक निरूपण की सीमा में उपस्थित किया और उसे एक दार्शनिक परिधि में बाँध रखा। किन्तु, इस 'प्रस्थान ग्रन्थ' में सौन्दर्यशास्त्र को व्यावहारिक आलोचना के घरातल पर उतारा गया है, जिसका प्रमाण द्वितीय खण्ड के अन्तर्गत छायावादों की कविता का सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन उपस्थित करता है। इस प्रबन्ध की दूसरी विशेषता है—सौन्दर्यशास्त्र या कलाशास्त्र की अधीत और अगीकृत तात्त्विक मान्यताओं के आधार पर काव्यशास्त्र की एक नयी दिशा का संकेत। इस दृष्टि से प्रस्तुत प्रबन्ध में कल्पना और विम्बों का सोझाहरण प्रकार-निर्धारण शास्त्रीय मनोपा के नवीन गवाक्षों का उद्घाटन करता है। अतः विनत गर्व के साथ कहा जा सकता है कि यह प्रबन्ध कई दृष्टियों में ज्ञान की परिधि का विस्तार करता है और हिन्दी साहित्य में सौन्दर्यशास्त्रीय या कलाशास्त्रीय मान्यताओं के साहाय्य से निष्कर्षण एवं ऐसे अत्यन्त काव्यशास्त्र का रूप उपस्थित करता है, जिसमें परम्परागत प्रणालियों के अनुशीलन से आगे बढ़कर नवीन चिन्तन और अत्याधुनिक वैज्ञानिक उद्भावनाओं का भी उपयोग किया गया है। इस प्रकार यह शोध-कार्य उन नवीन कलात्मक प्रयोगों के मूल्यांकन का सैद्धान्तिक निरूपण प्रस्तुत करता है, जिनके गुणानुगुणों की समीक्षा के लिए प्रचलित काव्यशास्त्र या आलोचना-शास्त्र में बाँटित व्यवस्था नहीं है। इस प्रसंग में पुनः यह कह देना अपेक्षित है कि प्रस्तुत प्रबन्ध विस्तृत वैचारिक और कलाशास्त्रीय तत्त्वों के सैद्धान्तिक एवं व्यावहारिक अनुशीलन से निर्मित हुआ है। अतः इसमें किसी इतिवृत्तात्मक तथ्य, नियंत्रण या हस्तलिखित पाण्डुलिपि की नयी खोज नहीं है। इसकी नवीनता विभिन्न कला-तत्त्वों के सैद्धान्तिक निरूपणों के नये सम्बन्धों और विचक्षण मन्दर्भों के बीच उपस्थित करने में है। इस दृष्टि में प्रबन्ध के ये स्थान विशेष ध्यातव्य हैं—सन्निहित कलाओं का तात्त्विक अन्तर्गन्ध, शब्द-बोध और वर्ण-बोध अथवा शब्द-जन्मात्रा और वर्णोत्पन्न प्रत्यक्ष की सर्वमान्य पर्यन्तता (रेस्पॉन्स), चाक्षुष

सौन्दर्य-भावन और नेत्र-मस्तिष्क-सम्बन्ध, नूतन अन्वेषणों के आलोक में बल्बना-विवेचन, बल्बना में स्मृति, प्रत्यभिज्ञा और अनुमान का योग, बल्बना का प्रचार-निर्धारण, सहस्रवेदनात्मक या मिश्र रिम्ब और ज्ञानलक्षण प्रत्यक्ष, विम्बों का वर्गीकरण तथा बल्बना और विज्ञान के प्रतीकों में पारंपरिक निरूपण ।

मेरे शोध-कार्य को इस स्थिति तक पहुँचाने में श्री देवेन्द्रनाथ शर्मा के स्नेह और प्रोत्साहन का अविस्मरणीय योग रहा है । इस सिलसिले में मुझे डॉ॰ हरि मोहन मिश्र से भी प्रेरणाएँ मिलती रही हैं । प्रबन्ध के मुद्रणाधीन होने पर राजकमल प्रकाशन के साहित्य-मालाकार डॉ॰ नामवरसिंह ने इमे अधिन से अधिक व्यवस्थित और सुन्दर रूप में प्रस्तुत करने के लिए जो कई अच्छे मुद्राव दिये, उनसे लिए मैं उनका आभारी हूँ ।

प्रबन्ध-लेखन की अवधि में हरप्रसाद दाम जैन कानेज (आरा), श्री जैन-सिद्धान्त भवन (आरा), आर डी एण्ड डी जे बालेज (मुगेर), श्रीकृष्ण सेवा-सदन (मुगेर), काशी नागरी-प्रचारिणी सभा, बनारस हिन्दू विश्वविद्यालय, प्रयाग विश्वविद्यालय, आगरा विश्वविद्यालय, राजस्थान विश्वविद्यालय, पटना बालेज, पटना विश्वविद्यालय, बिहार राष्ट्रभाषा-परिषद् (पटना) और राम-कृष्ण मिसन-आश्रम (पटना) के पुस्तकालयों तथा ब्रिटिश काउन्सिल लाइब्रेरी (पटना) और सिनहा लाइब्रेरी (पटना) में मुझे पुस्तकों की जो सहायता मिली है, उसके लिए मैं इन संस्थाओं के अधिकारियों को हार्दिक धन्यवाद देता हूँ ।

धन्यवाद-ज्ञापन के प्रसंग में सगिनी सुमित्राजी के सहयोग को भूलना अनुचित होगा, जिन्होंने स्वास्थ्य सम्बन्धी उलझनों के बावजूद इस शोध-प्रबन्ध को बहुत सुरुचि और उत्साह के साथ समय पर टक्किन कर दिया ।

कुमार विमल

विषय-सूची

प्रस्तावना

प्रथम अध्याय पूर्वपीठिका

25-85

क. सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन का स्वरूप—सौन्दर्यशास्त्र का स्वरूप—
 सौन्दर्यशास्त्र के पर्याय 'एस्थेटिक्स' शब्द का अर्थ विकास—व आत्मगतार्थ
 और हीगेल के द्वारा निर्दिष्ट अर्थ—प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध में सौन्दर्यशास्त्र का
 स्वीकृत अर्थ—ऐन्द्रिय बोध से प्राप्त सौन्दर्य-भावन के मनोमय आनन्द का
 विश्लेषण—ऐन्द्रिय बोधों से चाक्षुष और श्रावण प्रत्यक्षों की प्रमुखता—
 सौन्दर्यशास्त्र और सौन्दर्यानुभूति का सम्पूर्ण क्षेत्र—दर्शनशास्त्र और मनो-
 विज्ञान की सापेक्षता में सौन्दर्यशास्त्र का स्वतन्त्र व्यक्तित्व—हीगेल की मान्यता
 —सलित कलाओं के माध्यम से अभिव्यक्त सौन्दर्य ही सौन्दर्यशास्त्र का
 विषय—सौन्दर्यशास्त्र सलित कलाओं का दर्शन—त्रोचे की मान्यता—
 सौन्दर्यशास्त्र अभिव्यजना का विज्ञान—लैंगर की मान्यता—सौन्दर्यशास्त्र
 सलित कलाओं के दार्शनिक विवर्तन और समस्याओं का सैद्धान्तिक निरूपण
 —लैंगर के द्वारा त्रोचे के मन्तव्य की आलोचना—के सी पाण्डेय, मर्डेकर,
 के एम रामस्वामी शास्त्री, सुरेन्द्र बारलिगे इत्यादि के विचार—शोधकर्ता
 की अपनी मान्यता—मनोविज्ञान या दर्शनशास्त्र की तरह सौन्दर्यशास्त्र का
 स्वतन्त्र व्यक्तित्व—सौन्दर्यशास्त्र और काव्यशास्त्र—इनके स्वरूप पर
 सन्तायना के विचार—सैट्सवरी की धारणा—भारतीय काव्यशास्त्र और
 पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र का तुलनात्मक अध्ययन—भारतीय विचारकों के दो
 ग्रंथ—के एम रामस्वामी शास्त्री की मान्यता—संस्कृत काव्यशास्त्र ही
 भारतीय सौन्दर्यशास्त्र—आनन्द और रम की धारणा, अभिनवगुप्त द्वारा
 निरूपित 'वास्तव-प्रतीति', शोमेन्द्र का औचित्य सिद्धान्त इत्यादि—औचित्य-
 सिद्धान्त की व्यापकता—दूगरे ग्रंथ के विचारकों की दृष्टि—सौन्दर्यशास्त्र
 और काव्यशास्त्र में अलक्ष्य पार्यवय—सौन्दर्यशास्त्र का क्षेत्र-विस्तार—
 सौन्दर्यशास्त्र काव्यशास्त्र नहीं—कलाशास्त्र, काव्यशास्त्र और सौन्दर्यशास्त्र

वा सहयोग—एस कृष्णस्वामी शाम्भरी का मत—एम जे डे का मत—जे गी पाण्डेय का मत—नाट्यशास्त्र भारतीय सौन्दर्यशास्त्र की प्रारम्भिक सीमा—भारतीय दृष्टि से काव्य की गणना कलाओं में नहीं—अतः सम्पूर्ण काव्यशास्त्र की रचि कलाशास्त्र से भिन्न—विद्या, उपविद्या और कला—राजशेखर का मत—कला और विद्या में अन्तर—हिन्दी के कुछ प्रमुख विचारकों के द्वारा इस मत का अनुसरण—जयशंकर प्रसाद और आचार्य शुक्ल—सौन्दर्यशास्त्र काव्यशास्त्र का विकसित रूप—कविता के सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन की आवश्यकता—कविता का काव्येतर सलित कलाओं के साथ घनिष्ठ-संबंध—कविता में अन्य कलाओं के सर्वोत्तम गुणों का समावेश—सभी कलाओं के व्यापक निष्पत्ति पर कविता के गुणानुगुणों का परीक्षण—भारतीय दृष्टि से कविता के कला-पक्ष में काव्येतर कलाओं का तात्त्विक समावेश—कविता पर अन्य कलाओं का प्रभूत प्रभाव—हिन्दी साहित्य में कविता के सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन का अभाव—कविता के सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन की आवश्यकता पर हिन्दी के वरिष्ठ विद्वानों के विचार—हिन्दी-जगत् में कविता और काव्येतर कला के समन्वय का व्यावहारिक प्रयत्न—निष्कर्ष ।

छ सलितकलाओं का तात्त्विक अन्त सम्बन्ध—तात्त्विक दृष्टि से सभी कलाओं की समानता—सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन कलाओं के इसी तात्त्विक अन्त सम्बन्ध पर निर्भर—श्रव्य और दृश्य कलाओं का तात्त्विक अन्त सम्बन्ध—इस तात्त्विक अन्त संबद्धता का व्यावहारिक अध्ययन—कलाओं के तात्त्विक अन्त सम्बन्ध का सैद्धांतिक पक्ष—श्रव्य कला और दृश्य कला स्वर-बोध और वर्ण-बोध की पारस्परिकता—पाश्चात्य मनोविज्ञान की 'साइनेस्थेसिया'—वैज्ञानिक दृष्टि से भी स्वर-बोध और वर्ण-बोध की पारस्परिकता का समर्थन—अलं आविनिस्टोवेल और ह्विक्टर त्सुवरवाण्डुल के मन्तव्य—शब्दतन्मात्रा और वर्णात्मक प्रत्यक्ष—स्वर-बोध और वर्णात्मक प्रत्यक्ष में समान सवेगात्मक प्रत्यर्थता—स्वर-बोध से वर्ण विषय की प्राप्ति और वर्णात्मक प्रत्यक्ष से ध्वनि-विषय की प्राप्ति—इस बोध-विषय के तीन प्रकार प्रत्यक्षणात्मक, धारणात्मक और मानसिक—भरत, जे एल हॉफमन, बॉड्लेयर, अर्थर साइमन्स इत्यादि के विचार—सलित कलाओं का तात्त्विक अन्त सम्बन्ध और 'कॉरिस्पाण्डेन्स' का सिद्धान्त—स्वेडेनबर्ग और बॉड्लेयर की मान्यता—बॉड्लेयर की 'कॉरिस्पाण्डेन्स' शीर्षक कविता—जे चेंपरी के विचार—'कॉरिस्पाण्डेन्स' का सिद्धान्त और 'श्लोक वास्तविक' में निरूपित 'ज्ञान लक्षण-प्रत्यक्ष'—ऐन्द्रिय प्रतीतियों का विनिमय और भारतीय प्रमाणवाद या ज्ञान भीमासा—बोध-विषय और पूर्वसंचित मस्कार—ऐन्द्रिय

बाधों की पारस्परिक सम्बद्धता—गर्ण-बोध, दृष्टि-चेतना और शरीरविज्ञान—चित्रकला और संगीत कला में तात्त्विक साम्य—आर. एम. मेण्डल की मान्यता—दोलनवीक्ष के द्वारा रागों के रेखाचित्र का आनयन—भारतीय साहित्य में 'रागमाला' के चित्र—एडवर्ड होवर्ड ग्रिग्स, लैंगर और जॉन डेवी के विचार—लेसिंग, के. एस. रामस्वामी शास्त्री और महादेवी वर्मा के विचार—कलाओं का तात्त्विक अन्त सम्बन्ध और विशेषी का 'पैरेगन'—क्षेमेन्द्र की मान्यता—काव्य और चित्रकला के तात्त्विक साम्य पर अरस्तू के विचार—शास्त्रीय परम्परा के अनुसार काव्य और चित्र—काव्य का वर्ण-लेखन और चित्रकला—काव्य और चित्र की विषय-वस्तु में साम्य—चित्रकला के छह अंगों में तीन अंग (भाव, लावण्य-योजना और सादृश्य) काव्य में भी विद्यमान—अवनीन्द्रनाथ ठाकुर के विचार—भारतीय कला-साहित्य में काव्य और चित्रकला का समन्वय—डब्ल्यू. जी. आर्चर का मन्तव्य—कृष्णकाव्य में चित्रकला का विशेष सम्बन्ध—पाश्चात्य कला-साहित्य में काव्य और चित्रकला का समन्वय—बॉट्लेयर और कुर्वे, रोजेटी और दान्ते, हूटमन हूट और मिलेस—काव्य और चित्रकला के सगम की दृष्टि से विलियम ब्लेक—योद्म, एन्थोनी ब्लण्ट और टी. एच. लॉरेन्स के विचार—कला-सगम स्वच्छन्दतावाद (रोमाण्टिसिज्म) की एक विशिष्ट प्रवृत्ति—चित्रकला और संगीत कला में तात्त्विक साम्य—लय और अनुपात—कलाओं का संयोजन-सिद्धान्त और अनुपात—भारतीय कला-साहित्य में संगीतकला और चित्रकला की अन्त सम्बद्धता—रागमाला चित्रों की कल्पना—हीगेल, गिब्सन, वाण्डिन्स्की प्रभृति पाश्चात्य विचारकों के मन्तव्य—नाद और वर्ण का समीकरण—चित्रकला और मूर्तिकला का तात्त्विक अन्त सम्बन्ध—चित्रकला और स्थापत्य कला का अन्त सम्बन्ध—स्थापत्य कला सभी कलाओं की जननी—आर. एच. विलन्स्की के विचार—घनवाद (क्यूबिज्म) चित्रकला पर स्थापत्य के प्रभाव की स्वीकृति—काव्य और स्थापत्य कला का सम्बन्ध—संगीत कला और स्थापत्य कला का सम्बन्ध—स्थापत्य कला 'फोर्जेन म्यूजिक'—संगीत कला 'फलोइंग आर्किटेक्चर'—संगीत और स्थापत्य में सगति, मन्तुलन और संयोजन—ब्रिह्मट्टर त्सुकरवाण्डल का मन्तव्य—हीगेल की धारणा—काव्य और संगीत कला का तात्त्विक अन्त सम्बन्ध—कविता में लय—आधुनिक कविता में संगीत का आभ्यन्तरीकरण—कविता में संगीत शब्द-संगीत, भाव-संगीत और अर्थ-संगीत—कविता में छन्द और लय की स्वीकृति—काव्य और संगीत की तात्त्विक निकटता का प्रमाण—लय सभी ललित कलाओं का अनिवार्य तत्त्व—क्रम-सगत लय और क्रमहीन लय—कवियों और संगीतकारों में साम्य—आर. एस.

मेण्डल की मान्यता—पाश्चात्य 'रोमान्टिक' संगीत और काव्य—सनाद जो रूढ़नर की धारणा—रोमान्टिक युग में संगीत, काव्य और चित्र का गाढअन्तर्ग्रयन—प्रभाववादी संगीत, प्रभाववादी चित्रकला और प्रतीकवादी कविता का घनिष्ठ सम्बन्ध—भारतीय साहित्य में काव्य और संगीत की निवृत्ता—हिन्दी के संगीतज्ञ कवि—प्रभाव-वृद्धि में काव्य और संगीत के पार-स्परिक सम्पन्नवन का योग—आचार्य शुक्ल के विचार—पन्त, प्रसाद, निराला प्रभृति के विचार—रवीन्द्रनाथ ठाकुर की मान्यताएँ और उनके काव्य में संगीत—रवीन्द्र-काव्य संगीत पर शान्ति देव घोष के विचार—शास्त्रीय संगीत और रवीन्द्र-संगीत—रवीन्द्र-काव्य-संगीत से काव्य और संगीत की तात्त्विक अन्त सम्बद्धता पर प्रकाश—चित्र, संगीत और काव्य में तात्त्विक समागम की क्षमता उत्तरोत्तर अधिक—हिन्दी साहित्य में कलाओं के तात्त्विक अन्त सम्बन्ध के विस्तृत निरूपण का अभाव—नाट्य-शास्त्र, काव्य मीमांसा इत्यादि में कलाओं की अन्त सम्बद्धता का प्रासंगिक सन्देह—असित कुमार हालदार, हरिदास मित्र, मर्दकर, सुरेन्द्र बार्तलिंगे इत्यादि का इस दिशा में आशिक प्रयास—प्रस्तुत अध्याय की मुख्य मान्यताएँ—निष्कर्ष ।

द्वितीय अध्याय : सौन्दर्य

87-125

विशिष्ट पुनःप्रत्यक्ष और सौन्दर्यबोध—'सुन्दर और सौन्दर्य' का अर्थ-विस्तार—उपयोगी कलाओं में भी सौन्दर्य-बोध का महत्त्व—अनुभूतियों के प्रत्यक्षीकरण में सौन्दर्य-बोध की अनिवार्यता—सौन्दर्य के आलम्बन विधान में रुचि भेद—आध्यात्मिक रुचि भेद पर प्लेटो के विचार—सौन्दर्य-मूजन में वस्तु-प्रत्ययनेयता का महत्त्व—एस अलेक्जण्डर का मत—वस्तुनिष्ठ सौन्दर्य और प्रत्यक्षबोध—प्रत्यक्ष के लिए वस्तु के साथ अन्तःकरण और इन्द्रिय का सन्निकर्ष—अतीन्द्रिय प्रत्यक्ष और सौन्दर्यबोध—सौन्दर्यबोध और रूपतन्मात्रा—सौन्दर्यभावन में माना-भेद—सौन्दर्यबोध और सस्पर्श-मुख—सौन्दर्य के ग्रहण में अन्तःकरण का योग—अतिवादी सौन्दर्य-चिन्तन—शनिशेल्स्की और शैफ्ट्सबरी के विचार—'सुन्दर' और 'सौन्दर्य' की अनेक परिभाषाएँ—पाश्चात्य सौन्दर्य चिन्तन का देशाधार विवेचन—पाश्चात्य सौन्दर्य चिन्तन के विकास का तीन धाराएँ—पाश्चात्य सौन्दर्य-चिन्तन में हीगेल और नोचे के विचारों का महत्त्व—हीगेल का सौन्दर्य दर्शन—प्रत्यय-जगत्—न्यायत्मक सौन्दर्यदर्शन—वाद, प्रतिवाद और समन्वय—तर्क, प्रकृति और मन—'सब्जेक्टिव', 'ऑब्जेक्टिव' और 'एन्सोल्यूट'—'सिम्बॉलिक', 'बलासिक' और 'रोमान्टिक'—वास्तुकला सौन्दर्य का पिण्डीभूत मूर्त्तन—बलासिकल कला में 'आइ-

दिया' तथा 'इमेज' की पारस्परिक अनुकूलता—रोमाण्टिक कला एक
 आध्यात्मिक क्रिया—वस्तुतान्त्रिक कला और आत्मतान्त्रिक कला—हीगेल
 के वर्गीकरण पर आपत्ति—वर्गीकरण के आधार की उभयनिष्ठता—
 बोसावे का मन्तव्य—त्रोचे का अभिव्यजनावाद—विचारात्मक और
 व्यवहारात्मक क्रियाएँ—व्यवहारात्मक क्रिया आर्थिक और नैतिक—
 विचारात्मक क्रिया और सौन्दर्य-सृजन—ज्ञान के दो रूप सहज ज्ञान
 और तर्कात्मक ज्ञान—सहजज्ञान से सौन्दर्य-सृजन और कला का निर्माण—
 सहजज्ञान से विम्वो की प्राप्ति—तर्कात्मक ज्ञान से विचार-बोध (क्वसेप्ट)
 की उपलब्धि—कला-सृजन में सहजज्ञान की प्राथमिकता—सहजज्ञान और
 अभिव्यक्ति में अविनाभाव सम्बन्ध—अभिव्यक्ति की पूर्णता और अपूर्णता से
 ही 'सुन्दर' और 'कुरूप' का निर्णय—त्रोचे के अनुसार मनुष्य की चार
 वृत्तियाँ बीशामूलक, तर्कमूलक, व्यवहारात्मक और योगक्षेममूलक—त्रोचे
 के मत की आलोचना—सहजज्ञान अन्तर्मुख भावन और अभिव्यक्ति
 वहिर्मुख क्रिया—अभिव्यक्ति का गुण कलाकार की विशेषता—सहजज्ञान
 में विचारतत्त्व—सहजज्ञान की सभी अभिव्यक्तियाँ अनिवार्यतः कलात्मक
 नहीं—नन्दतिक सहजज्ञान में भी विचार-तत्त्व का समावेश—सामान्य सहज-
 ज्ञान और कलात्मक (नन्दतिक) सहजज्ञान में अन्तर—जाक भारित के
 विचार—सहजज्ञान में प्रभाव और सवेदन—त्रोचे और काण्ट का सहज-
 ज्ञान—अभिव्यक्ति की पूर्णता और सौन्दर्य—सौन्दर्य के निर्णय में बहुमत
 का प्रश्न—पाश्चात्य रूप विधानवादियों के विचार—नेत्र-रचना की
 भिन्नता तथा शारीरिक प्रत्यर्थता के अन्तर की उपेक्षा—व्यक्तिगत रुचि-
 सत्कारो और आसगा की उपेक्षा—'डिनेमिकसिमेट्री' का सिद्धान्त—
 समानुभूति का सिद्धान्त—इस सिद्धान्त की आलोचना—तटस्थ भावन
 का सिद्धान्त—तटस्थता का प्रयोजन—तटस्थता एक आशिक अनासक्ति
 —तटस्थता का सिद्धान्त और भारतीय काव्यशास्त्र—प्रायोगिक सौन्दर्य-
 शास्त्र की सीमाएँ और उपलब्धियाँ—सौन्दर्य बोध और द्रष्टा की रुचि—
 सौन्दर्य-बोध और प्रत्यर्थता (रेस्पॉन्स) की प्रणाली—भावात्मक सवेग और
 अभावात्मक सवेग—भावात्मक (पाजिटिव) सवेग और सौन्दर्यानुभूति—
 सौन्दर्य भावन और चेतनी नाडीसंस्थान—प्रायोगिक सौन्दर्यशास्त्र और जीव-
 विज्ञान—सौन्दर्य-भावन और नेत्र-मस्तिष्क-सम्बन्ध—मानवोत्तर प्राणियों
 में सौन्दर्य चेतना—सौन्दर्य-चेतना एक सामाजिक सत्कार—बहुकोपी
 प्राणियों में सौन्दर्यप्रियता—चार्ल्स डार्विन का मन्तव्य—सौन्दर्य के प्रति
 भारतीय दृष्टिकोण—सौन्दर्य और आनन्द—सौन्दर्य-प्रतीति में सात प्रकार
 के विघ्न—धीतविघ्ना प्रतीति और आचार्य शुक्ल की 'अन्तस्सता की तदा-

कार परिणति'—मोन्दर्यानुभूति और विरचना, वातिदान तथा ररस्टल
 की दृष्टि—आहृतिनेय मोन्दर्य और मायंसाविक मनोज्ञा—भारतीय
 मोन्दर्य-चिन्तन में अत्याधुनिक पाश्चात्य विचारणाओं के बीज—दागगुप्त
 का मन्तव्य—भारतीयमोन्दर्य-चेतना और धार्मिक जाग्रत—भारतीय दृष्टि
 और अन्तरंग मोन्दर्य—जाग्रत अहंन्यास और मोन्दर्य—मोन्दर्यानुभूति
 और सप्रज्ञा समाधि—मोन्दर्याभिव्यक्ति और जगन्मादोष—मोन्दर्य-
 बोध और व्रतम्भरा प्रज्ञा—भारतीय कला में रररमय मोन्दर्य—मोन्दर्य-
 विवेचन में 'बुद्ध्य'का मोन्दर्य-चेतना में सम्बन्ध—मोन्दर्य-बोध और उदात्त-
 भावन-उदात्त-भावन में घात और आह्वान—उदात्त में विशालता और
 लोकातिशया—उदात्त में आहृति-विधान का वरपित महन्व—जाग-
 निष्ठता और मानस-चाप की अधिकता—उदात्त मोन्दर्य का विस्तार—
 उदात्त पर हीगेन के विचार—उदात्त जमीन की अपूर्ण अभिव्यक्ति—
 उदात्त-भावन और चित्त का उन्मेष—उदात्त उदृष्टसर्वेय की मशका अनु-
 भूति—दृश्य वस्तुओं एवं वाचिक वस्तुओं में उदात्त का साधन—उदात्त
 सन्निव कला और उपयोगी कला का विशिष्ट विभाजन गुण—परिमाण
 अथवा आहृति विस्तार के आधार पर उदात्त के कई स्तर—ब्रह्म के
 विचार—कलाकार की शैली में उदात्त—शैलीगत उदात्त पर लोकादनस के
 विचार—अन्तरंग तत्त्व और बहिरंग तत्त्व—लोकादनस के सिद्धान्त पर डॉ
 नगेन्द्र के विचार—उदात्त के प्रकार—मोन्दर्यानुभूति की अवस्था—आर्द्र ए
 रिचड्स के विचार—मोन्दर्यानुभूति हलादाश, ज्ञानाश सम्काराश और
 व्यापाराश—ऐन्द्रिय ज्ञान और मवेदन के दो प्रकार—क्या मोन्दर्यानुभूति
 लक्षण विशिष्ट है?—मोन्दर्यानुभूति के आविर्भाव की दो स्थितियाँ
 —मोन्दर्यानुभूति की विशिष्टता के पक्ष में रोजर फ्राय जानन्द कुमार
 स्वाधी और सन्तायना के विचार—मोन्दर्यानन्द ब्रह्मानन्द अभिनवगुप्त
 के विचार—मोन्दर्यानुभूति की विशिष्टता ही मान्य—मोन्दर्यानुभूति और
 चमत्कार—मोन्दर्यानुभूति समबद्ध प्रक्रिया—मोन्दर्यानुभूति पर भयन्नायक
 और अभिनवगुप्त के विचार—अभिनवगुप्त की मान्यता पर रनिवर गोली की
 धारणा—मोन्दर्यानुभूति और कलानुभूति—कलानुभूति का स्वरूप—
 कलानुभूति में चमनशीलता और रमात्मकता—कलानुभूति में निर्व्यक्ति
 कता का अभ्युदय—कलानुभूति का सातत्य और उद्दीपन-सापेक्षता—
 कलानुभूति के प्रकार—मौलिक और प्रेरित—मौलिक कलानुभूति के तीन
 कार्य—महज कलानुभूति और सकुल कलानुभूति—निष्कर्ष ।

कला के प्रमुख तत्वों में कल्पना का स्थान—कल्पना कलाकार की मान-सिख सृजन-शक्ति—कल्पना पर शाब्दिक दृष्टि से विचार—कल्पना पर मनो-वैज्ञानिक, जीववैज्ञानिक और सौन्दर्यशास्त्रीय चिन्तन—मनोविज्ञान द्वारा निरूपित कल्पना—कल्पना में पात्र, स्थान आसग और गुण-निबन्धन का महत्त्व—दृष्टि-कल्पना, ध्वनि कल्पना, स्पर्श-कल्पना, घ्राण-कल्पना और रसकल्पना—सृजनात्मक पक्ष की दृष्टि से कल्पना के तीन भेद निष्क्रिय तथा सक्रिय कल्पना, धारणात्मक तथा रचनात्मक कल्पना, और बौद्धिक, व्यावहारिक तथा सौन्दर्यपरक कल्पना—कल्पना के पाँच गुण सारग्रहण, समाहार, सग्रह स्मरण तथा समजस मयोजन—कल्पना का मुख्य कार्य—विस्तारण, सघिमा, परस्थापन, संयोगीकरण और पृथकीकरण—कल्पना में उपन्यास-पद्य की शक्ति—परस्थापन, गुण विपर्यय और रूप-योजना—संयोगीकरण-प्रधान कल्पना के उदाहरण—पुनर्निर्मायक कल्पना और रचनात्मक कल्पना—पुनर्निर्मायक कल्पना और स्मृति—रचनात्मक कल्पना नन्दतिक रचनात्मक कल्पना और व्यावहारिक रचनात्मक कल्पना—नन्दतिक रचनात्मक कल्पना ही सौन्दर्यशास्त्र का विवेच्य विषय—कल्पना की चार प्रमुख अवस्थाएँ प्रभुतन, गर्भिकरण, विकिरण और आवृत्ति या परीक्षण—रचनात्मक कल्पना और मौलिकता—कला और विज्ञान दोनों में कल्पना—जीववैज्ञानिक और शरीरशास्त्रियों के द्वारा निरूपित कल्पना—जॉन सी इवोस की धारणा—प्रमस्तिष्क बाह्यक और चेताकोश से कल्पना का सम्बन्ध—ऐन्द्रिय अनुभूतिर्मा और कल्पना—स्मृति और प्रमस्तिष्क बाह्यक का पुनरापात—स्मृति के उद्दीपन बाह्यक पर अंकित सस्वार-लेख—कल्पना और मानस विय—कल्पना और विज्ञान-जगत् की आनुमानिक पूर्वमान्यता—कल्पना पर चार्ल्स डार्विन के विचार—कल्पना पर अर्द्धवैज्ञानिक या आधातर्द्धज्ञानिक दृष्टिकोण—आर्थर लॉवेल की मान्यताएँ—लॉवेल के मत की आलोचना—आधुनिक काव्यालोचन या सौन्दर्यशास्त्र में स्वीकृत कल्पना का अर्थ—संस्कृत साहित्य में 'कल्पना' शब्द के अनेक प्रयोग—कल्पना और संस्कृत काव्यशास्त्र की प्रतिभा—आनन्द कुमार स्वामी, श्याममुन्दर दास, आचार्य शुक्ल इत्यादि की धारणा—दिङ्नाग और धर्मवीर के द्वारा अभिहित 'मानस प्रत्यक्ष' और कल्पना—काव्य-हेतु के प्रसंग में निरूपित प्रतिभा—भामह, दण्डी, वामन, रट्ट, महिमभट्ट, आनन्दवर्द्धन, राजशेखर, भट्टनाथ, अभिनवगुप्त, मम्मट और पण्डितराज जगन्नाथ—प्रतिभा की सम्पूर्ण-शक्ति पर विचार—प्रतिभा के इस पक्ष

का कल्पना से साम्य—कारयिनी प्रतिभा रचनात्मक कल्पना—भावयिनी प्रतिभा ग्राहिका कल्पना—सहजा कारयिनी प्रतिभा विम्वविधायिनी कल्पना—अभिनवगुप्त प्रतिभा एक प्राञ्जन सस्कार—अभिनवगुप्त की 'अपूर्ववस्तुनिर्माणशमा प्रतिभा और कॉलरिज का 'एजेम्प्लास्टिक पावर'-ध्वनिवादियों की 'प्रतिभा' और कॉलरिज का 'प्राइमरी इमाजिनेशन'—भामह की परम्परा में आनेवाले आचार्यों के द्वारा निरूपित प्रतिभा से ही कल्पना का साम्य—कल्पना पर प्रमुख पाश्चात्य-विचारकों के मत—प्लेटो, अरस्तू, हॉब्स, काण्ट, हीगेल और ई जे फुर्लांग की धारणाएँ—कल्पना के दार्शनिक निरूपणों की आलोचना—एडिसन का कल्पना-सिद्धान्त—कल्पना के सिद्धान्तिक निरूपण में एडिसन का ऐतिहासिक महत्त्व—ब्लेक, बर्ड्सवर्थ और कीट्स की कल्पना सम्बन्धी धारणाएँ—कॉलरिज का कल्पना सिद्धान्त—कॉलरिज और काण्ट—कॉलरिज पर डेविड हर्टले का प्रभाव—कॉलरिज के कल्पना-निरूपण में आध्यात्मिकता—कल्पना और विरोधिसमागम—'प्राइमरी' और 'संकेण्डरी कल्पना—'संकेण्डरी' कल्पना से ही कलाओं का स्रष्टा—कॉलरिज के मत की आलोचना—कल्पना और आधुनिक विचारक—हिन्दी साहित्य में कल्पना का निरूपण—कल्पना सम्बन्धी पाश्चात्य धारणाओं का पिष्टपेषण—बाबू श्यामसुन्दर दास और आचार्य शुक्ल का कल्पना-सिद्धान्त—कल्पना के द्वारा विभाव अनुभाव की योजना—शुक्लजी की मुख्य मान्यताएँ—आचार्य शुक्ल और एडिसन—शुक्लजी के कल्पना-सिद्धान्त की सीमाएँ—शुक्लजी और हिन्दी आलोचना में कल्पना-निरूपण—कल्पना और 'फैसी'—'फैसी' में तर्क और इच्छा शक्ति—'फैसी' में स्मृति और भावना का नगण्य स्थान—कल्पना और 'फैसी' में अभेद माननेवाले विचारक—कल्पना, 'फैसी' और प्रतीति-भ्रम—'फैसी' के मुख्य प्रकार—कल्पना और 'फैसी' के पार्थक्य पर कॉलरिज की धारणाएँ—'फैसी' और लोकविश्रुत कथा कहियाँ—कल्पना और 'फैसी' की सहस्थिति की सम्भावना—कल्पना के अन्तर्गत अति कल्पना (फैसी) का विधान—'फैसी' की तुलना में कल्पना का ऊँचा स्थान—सौन्दर्यशास्त्र की दृष्टि से कल्पना का महत्त्व—कल्पना और स्मृति—स्मृति का स्वरूप—स्मृति और प्रत्यभिज्ञान—स्मृति ज्ञातविषयक ज्ञान—स्मृति और मन्मारोद्बोध—स्मृति के उद्दीपन सादृश्य, अदृष्ट और चिन्ता—'सादृश्य' में कल्पना का घनिष्ठ सम्बन्ध—कल्पना और प्रत्यभिज्ञा—प्रत्यभिज्ञा में 'तत्ता' और 'ददन्ता' की प्रतीति—प्रत्यभिज्ञा पर आधुनिक कल्पना के उदाहरण तत्ता-ददन्ताबोधक शब्द और कल्पना-विधान—प्रत्यभिज्ञा का आन्तरिक कल्पना का विभाव—बाल की दृष्टि से स्मृति, प्रत्यभिज्ञा और कल्पना का अन्तर

—कलना और सवेदन—सवेदन और कल्पनान्तर्गत चाक्षुष रूपविधान—
 कल्पना विवेचन का सवेदनवादी दृष्टिकोण—कल्पना और बुद्धि—बुद्धि के
 तीन गुणों (विपर्यय, विवर्त्य और स्मृति) से कल्पना का सम्बन्ध—भारतीय
 दर्शन की दृष्टि से कल्पना का निरूपण—कल्पना और अविद्यामाया—
 कल्पना और प्रातिभासिक सत्य—कल्पना और अनुमान—कल्पनाविधान
 एक मानसिक सृष्टि—कल्पना में नन्दित्व बोध के साथ सम्मूर्तन की
 क्षमता—कल्पना पर युग और परिवेश का प्रभाव—विभिन्न ललित
 कलाओं में कल्पना के विनियोग का विभिन्न स्वरूप—कल्पना और
 औपम्यमूलक निबन्धन—कल्पना में वास्तविकता का सस्पर्श—कल्पना का
 प्रकार-निर्धारण—सकल्पित कल्पना और असकल्पित कल्पना—सृजनात्मक
 कल्पना और पुनरुत्पादक कल्पना—विधायक कल्पना और ग्राहक कल्पना
 —पूरक कल्पना—मुक्तयादृच्छिकी कल्पना—अवरोच कल्पना—मुख्यत
 वाच्य की दृष्टि में रखते हुए कल्पना का प्रकार-निर्धारण—सावयव
 कल्पना—विभाव-विधायक कल्पना—तद्भव कल्पना—प्रसंग-कल्पना—
 अतिशयमूलक कल्पना—उत्प्रेक्षामूलक कल्पना—सादृश्य-कल्पना—अति-
 शयोक्तिमूलक सादृश्य-कल्पना—प्रत्युत्पन्नमति स्थिति-कल्पना—असंगति-
 निर्भर कल्पना—आरोप-कल्पना गन्ध-कल्पना—गणितीय कल्पना—
 कल्पना का अनिश्चित प्रकार-निर्धारण—निष्कर्ष ।

चतुर्थ अध्याय : विम्व

215-245

ललित कला के प्रमुख तत्त्वों में विम्व का स्थान—कला का मूर्तपक्ष और
 विम्व विधान—विम्व के महत्त्व पर एजरा पाउण्ड और टी एस इलियट
 के विचार—कल्पना से विम्व का आविर्भाव—विम्व कल्पना और प्रतीक
 का मध्यस्थ—विम्व और विचार-चित्र में अन्तर—विम्व और रूपक—
 विम्व-विधान और चिनात्मक पुन प्रत्यक्ष—विम्व विधान में इन्द्रियानुभूति-
 निर्भर मानसिक सवदनो का इन्द्रिय ग्राह्य रूप—इन्द्रियानुभूति और
 तन्मात्राएँ—इन्द्रियानुभूति की वस्तुनिष्ठता और विम्वों की मूर्तता—विम्व-
 विधान में सादृश्य तथा तुलना का तत्त्व—उल्लेख्य विम्वों में सवेदों की घनता
 —विम्वों की मूर्तता और सहृदय की स्मृति—विम्वों में दृश्य कला के तत्त्व
 —विम्वों के सम्बन्ध में कॉलरिज की धारणा—विम्व और प्रत्यक्षोपलब्ध
 अनुभूतियाँ—विम्व विधान में स्मृति का योग—विम्व-विधान की विविध
 पद्धतियाँ—चाक्षुष, श्रावण और गतिबोधक विम्वों की सृजन-सुलभता—
 विम्वों के सम्बन्ध में युग की धारणा—युग का आद्य विम्व-सिद्धान्त

(थ्योरी आव आर्कटाइप इमेज)—आद्य विम्ब और जातीय अनुभूति—विम्ब विधान में आत्मग और अनुपात-निर्वाह का महत्व—उत्कृष्ट विम्ब-विधान में सयाजनमूर्तता और सश्रयन-बौगल, विम्बों में ताजगी, तीव्रता और उद्बोधनशीलता के गुण—पारम्परिक विम्ब (क्वैन्टेटिड इमेज) और उद्बोधनशीलता—विम्बों के प्रकार—लक्षित विम्ब और उपलक्षित विम्ब—काय के क्षेत्र में उपलक्षित विम्ब का महत्व—मक्षित विम्ब और प्रसृत विम्ब—प्राथमिक विम्ब, विसृत विम्ब और ध्युत्पन्न विम्ब—प्राथमिक विम्ब की रचना में चेतन मन का योग—मूर्तता और सूक्ष्मता के आधार पर विम्बों का वर्गीकरण—मूर्त विम्ब और अमूर्त विम्ब—इस वर्गीकरण की निरर्थकता—विम्बों के वर्गीकरण में मूर्तत्व का अभाव—विम्बों को केवल शब्दाश्रित मानकर विद्या गया विवेचन—वाक्येतरललित कलाओं की दृष्टि से विम्बों के सौन्दर्यशास्त्रीय विवेचन की आवश्यकता—ऐन्द्रिय बोध के अनुसार विम्बों का विभाजन—सतुल अथवा मिश्र विम्ब और ऐन्द्रिय प्रतीतियों का मिश्रण—चाक्षुष, श्रावण, स्पर्शिक, घ्राणिक, राशनिक, आगिक अथवा जैव, वगैरहभेदक (विनेस्पेटिक) और गत्वरविम्ब—संश्लेषणात्मक चाक्षुष विम्ब और विश्लेषणात्मक चाक्षुष विम्ब—कला जगत् में चाक्षुष विम्बों का महत्व—चित्रकला के क्षेत्र में चाक्षुष विम्बों के प्रधान उपकरण—श्रावण विम्ब और ध्वनि-व्यल्पना—स्पर्शिक विम्ब और शारीरिक सौन्दर्य-चेतना या सन्निकर्ष प्रधान रूप-भावना—वगैरहभेदक विम्बों में तिग्मध्यान गुण, विस्फोट और विघाट—सहस्रवेदनात्मक संश्लिष्ट विम्ब और समानुभूतिक विम्ब—सहस्रवेदनात्मक संश्लिष्ट विम्ब विधान में मानवीकरण, मकोचन और विपर्यय का योग तथा बोध मिश्रण या बाध-विपर्यय का समायोजन—विम्ब और थ्योरी ऑफ इम्पैथी—मूर्तिकला और चित्रकला—प्रतिरूपात्मक कलाओं में समानुभूतिक विम्बों की प्रधानता—समानुभूतिक विम्ब में कलाकार के शरीरस्य भाव संचरण या अन्तर्बुद्धि का आरोप—हिन्दी आलोचना में विम्बों का विवेचन—विम्ब विधान पर केवल वाक्य की दृष्टि से आचार्य शुक्ल के विचार—विज्ञान के अन्तर्गत विम्ब-विधान—विम्ब-विधान और संश्लिष्ट रूपयोजना—विम्ब विधान आलम्बन का मार्मिक ग्रहण—प्रत्यक्ष रूप विधान, स्मृत रूप-विधान और कल्पित रूप-विधान—हिन्दी आलोचना में विम्बों के तात्त्विक विवेचन का अभाव—सभी ललित कलाओं को ध्यान में रखते हुए सौन्दर्यशास्त्रीय दृष्टि से विम्बों के विवेचन की आवश्यकता—निष्कर्ष ।

प्रतीक और प्रतीकवाद पर दार्शनिक, मनोवैज्ञानिक, समाजशास्त्रीय और सौन्दर्यशास्त्रीय दृष्टियाँ—प्रतीक और आनुभविक ज्ञान—प्रतीक-विमर्श में 'प्रतीक सन्दर्भ' का महत्त्व—प्रतीक-विधान में बुद्धि और ऐन्द्रियता—लैंगर की दृष्टि में प्रतीक-सृष्टि के चार पक्ष आश्रय, आलम्बन, वस्तु और धारणा—लैंगर और हीगेल के विचारों में साम्य—प्रतीकों का समाजशास्त्रीय निरूपण—समाजशास्त्रीय दृष्टि से प्रतीकों पर धर्म, क्षुधा और काम का प्रभाव—समाज और सृष्टि के साथ प्रतीकों का घनिष्ठ सम्बन्ध—प्रतीकों का मनोवैज्ञानिक निरूपण—फ्रायड, एड्लर, युंग इत्यादि के विचार—कला के प्रतीक और मनोविज्ञान के प्रतीकों में अन्तर—मनोवैज्ञानिक दृष्टि से प्रतीकों की मुख्य विशेषताएँ—स्वप्न प्रतीक पर फ्रायड के विचार—स्वप्न-प्रतीकों में गूढ़ अर्थ, सघनन और विस्थापन—प्रतीक के सम्बन्ध में युंग की मान्यताएँ—प्रतीक विधान में जातीय शील—प्रतीक-विधान, सामूहिक अचेतन और आद्य विम्ब—युंग के मत की आलोचना—प्रतीक-सृजन में मनुष्य के अचेतन मन का सहयोग—सभ्यता की प्रगति और वैयक्तिक प्रतीकों का दमन—कला-जगत् के प्रतीकों का सृजन एक सांस्कृतिक प्रयास—कलात्मक प्रतीकों में स्वानुभूति के अकथनीय अंशों का प्रेषण—कला के प्रतीक और विज्ञान के प्रतीक—वैज्ञानिक प्रतीकों में सर्वथा निर्धारित और मान्य अर्थ—कला के प्रतीकों में सुनिर्णीत अर्थ निर्धारण का अभाव—अर्थ की विविध सम्भावनाओं और नमनीयता का महत्त्व—कला के प्रतीकों में भावोत्तेजना और अर्थ-स्फीति—कला के प्रतीक और धर्म या उपासना के प्रतीकों में अन्तर—धार्मिक प्रतीकों में विश्वास-भावना का महत्त्व—धार्मिक प्रतीकों में दार्शनिक आग्रह—धर्म-जगत् के बूट प्रतीक—कला-जगत् के प्रतीकों की विशेषताएँ—कलात्मक प्रतीकों में सावैतिकता और सादृश्य निबन्धन—गोपन और प्रकाशन—प्रतीक और प्राचीन काव्यशास्त्र का 'उपलक्षण'—काव्य प्रतीक और लक्षणा—प्रतीक और 'मिथ'—'मिथ' की विशेषताएँ—आर्थर वैन और हेनरिक तिमर के विचार—'मिथ' और प्रतीक में अन्तर—'मिथ' और प्रतीक में साम्य—'मिथ' के सहारे प्रतीक की सृष्टि—प्रतीक 'टोकेन', 'साइन', 'एम्ब्लेम' और 'साइफल'—प्रतीकों की प्रेषणीयता और उनके प्रयोग की अतिआवृत्ति—प्रतीकों का नवान्वेषण—प्रतीक, रूपक, उपमा और अन्योक्ति—अन्योक्ति का सीमित क्षेत्र—प्रतीक और अलंकार-प्रणाली के अप्रस्तुत—आचार्य शुक्ल का मत—प्रतीकों में सांख्यिक चमत्कार—प्रतीकों के द्वारा आध्यात्मिक और रहस्यात्मक अनुभूतियों का

प्रेषण—काव्य-जगत् के शब्द-प्रतीक—शब्द प्रतीक, व्युत्पन्न-प्रतीक और कूट-प्रतीक में साम्य—गद्य साहित्य में प्रतीको का प्रयोग—संगीतकला के स्वर-प्रतीक—व्हिक्टर लुकरकाण्डल की मान्यता—प्रतीक और विम्व में अन्तर—प्रगतिवादी आन्दोलन के अनुसार प्रतीको का स्वरूप—प्रतीकवाद की मूल मान्यता—प्रतीकवाद और सौन्दर्यवाद—प्रतीको के प्रकार—ध्वनि-निर्भर प्रतीक और दृष्टि-निर्भर प्रतीक—प्रत्यय-प्रतीक और बौद्धिक-प्रतीक—अण्डरहिल के द्वारा निरूपित यात्राद्योतक, प्रेमद्योतक और यतिभाव-द्योतक प्रतीक—गूढार्थ, सस्मरणात्मक, औपम्यमूलक और वस्तुगर्भ प्रतीक—लैंगर का निरूपण—प्रतीक का अनिश्चित प्रकार-निर्धारण—ज्ञानेन्द्रियो अथवा ऐन्द्रिय प्रतीतियों के आधार पर प्रतीको का प्रकार-निर्धारण—निष्कर्ष ।

परिशिष्ट :	283-285
सहायक ग्रन्थों तथा पत्र-पत्रिकाओं की सूची	287-302
नामानुक्रमिका	303-306

सौन्दर्यशास्त्र के तत्त्व

10

11

12

13

14

15

16

पूर्वपीठिका

- (क) सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन का स्वरूप
- (ख) ललितकलाओं का तात्त्विक अन्त सम्बन्ध

21

22

(क) सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन का स्वरूप

सौन्दर्यशास्त्र हिन्दी में 'एस्थेटिक्स' का पर्याय बनकर प्रचलित हुआ है। कुछ लोग इस नन्दनशास्त्र भी कहते हैं। किन्तु सौन्दर्यशास्त्र के सच्चे स्वरूप और व्यपदेश को अच्छी तरह समझने के लिए 'एस्थेटिक्स' शब्द पर ही विचार करना आवश्यक है। कहा जाता है कि 'एस्थेटिक्स' शब्द ग्रीक भाषा से लिया गया है, जिसका मूल रूप है—*aisthētikos*। यही ग्रीक शब्द बाद में 'Aesthesis' बनकर उपस्थित हुआ, जिसका अर्थ होता है—ऐन्द्रिय सुख की चेतना। तदनन्तर, इस 'Aesthesis' से 'एस्थेटिक' शब्द बना। पाश्चात्य साहित्य में पहले 'एस्थेटिक' शब्द ही प्रचलित था, 'एस्थेटिक्स' नहीं। बाउमगार्टेन ने भी 'एस्थेटिक' शब्द का प्रयोग किया था। बहुत बाद में इस शब्द का बहुवचन रूप 'एस्थेटिक्स' प्रचलित हुआ। इस अभिधान का अर्थ विकास क्रम में इस प्रकार हुआ है—

1 सर्वप्रथम बाउमगार्टेन ने इसका प्रयोग सवेदनशील ऐन्द्रियबोध के शास्त्र के अर्थ में किया।

2 तत्पश्चात्, हीगेल ने इसका प्रयोग ललितकलाओं के दर्शन के अर्थ में किया।

3 तदनन्तर, इसका सामान्य प्रयोग सौन्दर्य (वाक्य वा सौन्दर्य अथवा प्रकृति वा सौन्दर्य) के विश्लेषणात्मक निरूपण के अर्थ में होने लगा।

4 अब इस शब्द के अर्थ का सुनिर्णीत व्यपदेश-निर्धारण हो गया है। इसका अर्थ है ललितकलाओं के तत्त्वा का सैद्धान्तिक निरूपण और उसके आधार पर कलाकृतियों का मूल्यांकन। (प्रस्तुत शोध प्रबन्ध में 'सौन्दर्यशास्त्र' का प्रयोग इसी अर्थ में किया गया है।)

इस प्रकार यह आशय निकला कि 'एस्थेटिक्स' का शाब्दिक अर्थ (साथ ही प्रारम्भ में प्रचलित अर्थ) है ऐन्द्रिय प्रत्यक्षों का ज्ञान के माध्यम की दृष्टि से किया गया अध्ययन। किन्तु, बाद में 'एस्थेटिक्स' उस शास्त्र को कहा जाने लगा, जो

ऐन्द्रियबोध स प्राप्त सौन्दर्य-भावन के मनोमय आनन्द का विश्लेषण करता है ।¹

इस प्रसंग में दो बातें ध्यातव्य हैं । पहली बात यह है कि सौन्दर्यशास्त्र के अन्तर्गत विचारणीय ऐन्द्रिय बोधो या प्रत्यक्षो में प्रायः चाक्षुष और श्रावण प्रत्यक्षो की प्रमुखता रहती आयी है । दूसरी बात यह है कि सौन्दर्यशास्त्र के अन्तर्गत प्रधानतः तीन प्रकार के सौन्दर्य पर विचार किया जाता है—ऐन्द्रिय सौन्दर्य, विधानगत सौन्दर्य और अभिव्यक्तिगत सौन्दर्य । सौन्दर्य के दोष प्रकार भी 'एस्थेटिक्स' के अन्तर्गत विवेचित होते रहे हैं, किन्तु प्रधानता उक्त तीन प्रकारों की ही मिलती रही है । यहाँ यह धारणा समीचीन मालूम पड़ती है कि प्रथम अर्थ-विकास के अनुसार 'एस्थेटिक्स' वह शास्त्र है जिसका सम्बन्ध कला और प्रकृति में व्याप्त समग्र 'सुन्दर' और 'उदात्त' में है । कहा जाता है कि इसी अर्थ में 'एस्थेटिक्स' शब्द का प्रचार जर्मनी, फ्रांस, इंग्लैण्ड, इटली और हॉलैण्ड में हुआ । इस अर्थारोहण के पश्चात् 'एस्थेटिक्स' का विषय सौन्दर्यानुभूति का सम्पूर्ण क्षेत्र बन गया है ।² किन्तु, इसके बाद भी 'एस्थेटिक्स' का उचित अर्थ निर्धारण या व्यपदेश-परिसीमन पूर्ण-रूपेण नहीं हो सका ।³ इस अनिर्णीत व्यपदेश या अनिश्चित अर्थ प्रतिपत्ति का एक प्रमुख कारण यह है कि दर्शनशास्त्र⁴ और मनोविज्ञान ने सौन्दर्यशास्त्र के स्वतन्त्र व्यक्तित्व को अपहृत करने की सर्वाधिक चेष्टा की है । एक ओर पंचपगेश शास्त्री ऐसे लेखक हैं, जिन्होंने सौन्दर्यशास्त्र को दर्शनशास्त्र का अनुचर बनाकर यह लिख दिया कि सौन्दर्यशास्त्र रसानुभूति स प्राप्त आनन्द का दार्शनिक विवेचन है⁵ और दूसरी ओर चार्ल्स भोरो जैसे मनोविज्ञान-प्रेमी विचारक हैं, जिन्होंने औचित्य की अवहेलना कर सौन्दर्यशास्त्र को मनोविज्ञान की ए शाखा के रूप में स्वीकार किया है ।⁶ किन्तु, हमें यह ध्यान में रखना है कि दर्शनशास्त्र और मनोविज्ञान की तुलना में अनेक व्यावर्तक गुणा को रखने के कारण सौन्दर्यशास्त्र का स्वतन्त्र व्यक्तित्व है,

1 Encyclopaedia Britannica, eleventh edition, 1910, p 216

2 *The Earl of Liston: A Critical History of Modern Aesthetics* George Allen and Unwin London, 1933, Introduction, p 12

3 "The word 'aesthetic' is not a particularly happy one. It is often vaguely used in philosophy as well as in ordinary speech and, in some quarters, it has become a byword of opprobrium—a sort of symbol of intellectual weakness"—William Knight, *The Philosophy of the Beautiful* John Murray, London 1891, Preface, p 67

4 "Aesthetic theory is a branch of philosophy"—Bernard Bosanquet, *A History of Aesthetic* George Allen and Unwin, London, 1949, Preface, p 11

5 *The Philosophy of Aesthetic Pleasure*, P Panchpagesa Sastri, Annamalai University, Annamalai Nagar, 1940

6 *Aesthetics and Psychology* by Charles Mauron, Hogarth Press, London 1935

त्रिसका समर्थन आगामी विवेचन में होगा।

सौन्दर्यशास्त्र के व्यपदेश-निर्धारण की समस्या चेष्टा हीगेल ने की है। उन्होंने अपने प्रसिद्ध ग्रन्थ 'द फ़िलासफी ऑफ फाइन आर्ट' की भूमिका में सौन्दर्यशास्त्र पर विचार करने हुए यह मन्तव्य व्यक्त किया है कि सौन्दर्यशास्त्र का सम्बन्ध सौन्दर्य के सम्पूर्ण क्षेत्र से माना जा सकता है, किन्तु, गहरी अर्थ में सौन्दर्यशास्त्र का सम्बन्ध ललितकलाओं के माध्यम में अभिव्यक्त सौन्दर्य के साथ है, अन्य माध्यमों से अभिव्यक्त सौन्दर्य के साथ नहीं। हीगेल ने पूर्व एक ऐसी धारणा प्रचलित की, जिसके अनुसार सौन्दर्यशास्त्र को सवेग या ऐन्द्रिय अनुभूतियों का विज्ञान माना जाता था। अतः हीगेल ने सौन्दर्यशास्त्र के व्यपदेश-निर्धारण की समस्या को हल करते हुए अपनी दार्शनिक दृष्टि के अनुसार यह लिखा है कि सौन्दर्यशास्त्र ललित-कलाओं का दर्शन है।¹

तदनन्तर, श्रोचे ने 'एस्थेटिक' को अभिव्यक्ति की पुनः प्रत्यक्षात्मक तथा कल्पनात्मक क्रियाओं का विज्ञान माना है।² मतलब यह कि श्रोचे के अनुसार सौन्दर्यशास्त्र का विषय मनुष्य की कल्पना, पुनः प्रत्यक्ष और अभिव्यक्ति से सम्बद्ध है। काल की दृष्टि में श्रोचे ने सौन्दर्यशास्त्र को प्राचीन नहीं, 'नवीन' माना है।³ कारण, इनकी दृष्टि में भी सौन्दर्यशास्त्र का पहला ग्रन्थकार खाउमगात्तें ही है, जिसने 1750 ई. में सर्वप्रथम 'एस्थेटिक' नामक एक ग्रन्थ प्रकाशित किया था।⁴ श्रोचे ने खाउमगात्तें के बाद सौन्दर्यशास्त्र का दूसरा महत्वपूर्ण उद्भावक विष्को को माना है और श्रोचे का कहना है कि विष्को के काल में ही सौन्दर्यशास्त्रीय चिन्तन की एक निश्चित परम्परा प्रारम्भ हुई है। इसी ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्य में श्रोचे ने सौन्दर्यशास्त्र को 'द साइन्स ऑफ एक्सप्रेसन' की आख्या देकर स्थापित किया है।

अत्याधुनिक विचारकों में सेंगर ने सौन्दर्यशास्त्र के व्यपदेश और सीमा-विस्तार पर बहुत मौलिक दृग् में विचार किया है। सेंगर का कहना है कि विवेक-मान और हेर्दर के काल में अब तक कलाओं की प्रवृत्ति और अर्थवत्ता पर चिन्तन-मनन किया जाता रहा है, जिस चिन्तन-मनन के सग्रह-स्वरूप 'एस्थेटिक' के नाम में दर्शनशास्त्र का एक अलग निवाय ही बन गया है। इस निवाय (अर्थात् सौन्दर्य-

1 G. W. F. Hegel 'The Philosophy of Fine Art, Volume I, translated by F. P. B. Osmaston, G. Bell and Sons, London, 1920, p. 2

2 "Aesthetics is the science of the expressive (representative or imaginative) activity" —Benedetto Croce, Aesthetic translated by Douglas Ainslie, Vision Press, Peter Owen, London, 1953, p. 155

3 वही, पृ. 156।

4 वही, पृ. 212।

सन्दर्भ में मूल्य बोध को इस प्रकार अत्यधिक महत्त्व देने का कारण यह है कि सन्तायना ने सौन्दर्य को मूल्य का ही एक प्रकार माना है।¹ यहाँ स्पष्ट है कि सन्तायना की उपर्युक्त मान्यता का मूल्यदर्शन (एकिजयॉलाजी) की दृष्टि से जो भी महत्त्व हो, किन्तु यह मान्यता व्यावहारिक दृष्टि से सौन्दर्यशास्त्र और काव्यशास्त्र के अन्तर को निर्दिष्ट करने में असमर्थ है।² दूसरी ओर सौन्दर्यशास्त्र और काव्यशास्त्र के स्वरूप तथा पार्यंक्य पर एकदम व्यावहारिक दृष्टि से सोचनेवाले ऐसे विचारक हैं, जिन्हें किसी प्रकार के दार्शनिक चिन्तन के लिए धैर्य धारण करना स्वीकार नहीं है। उदाहरणार्थ, सैंट्सबरी ने काव्यशास्त्रीय आलोचना को सौन्दर्यशास्त्र से नितान्त पृथक् रखने की वकालत की है। सैंट्सबरी ने आलोचना का इतिहास लिखते समय पहले ही अध्याय में यह धारणा व्यक्त की है कि सौन्दर्यशास्त्र के महत्वाकांक्षी सिद्धान्तों और हृदयावर्जक नन्दतिक रजनाओं को आलोचना के साथ मिला देने पर आलोचनाशास्त्र की अपेक्षित 'निर्णय भावना' घूमिल और खण्डित हो जाती है।³

मरी दृष्टि में भारतीय काव्यशास्त्र और पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र का तुलनात्मक अध्ययन करने में काव्यशास्त्र और सौन्दर्यशास्त्र का स्वरूपभेद या साम्य अधिक सटीकता के साथ निर्दिष्ट किया जा सकता है। इस प्रश्न पर भारतीय विचारक प्रायः दो खेमा में बँट गये हैं। एक खेमे में वे विचारक आते हैं, जिन्हें 'पुरातन प्रतिपादन' बहुत ही प्रिय है और जिनके लिए ज्ञान विज्ञान की अच्छी या बुरी सभी नव्यनम उपलब्धियों को भारत के प्राचीन वाङ्मय में ढूँढ़ लेना अभीष्ट है। ऐसे विचारकों में श्री के. एस. रामस्वामी का नाम उल्लेखनीय है। उन्होंने इस धारणा का खण्डन किया है कि सौन्दर्यशास्त्र एक पाश्चात्य शास्त्र है और भारत में काव्यशास्त्र रहा है, किन्तु सौन्दर्यशास्त्र कदापि नहीं। इस सामान्य धारणा के विपरीत इन्होंने अपनी पुस्तक 'इण्डियन एस्थेटिक्स' में यह मत बहुत बल के साथ प्रतिपादित किया है कि सौन्दर्यशास्त्र केवल पाश्चात्य देशों में ही विकसित नहीं हुआ है, बल्कि भारतवर्ष में भी इसकी स्पष्ट परम्परा है।⁴ इस परम्परा को ध्यान में रखते हुए इन्होंने भारतीय सौन्दर्यशास्त्र की कुछ अनन्वय विशेषताओं का निर्देश

1 " beauty is a species of value "—George Santayana, *The Sense of Beauty*, p. 20

2 Willard E. Arnett, *Santayana and the Sense of Beauty*, Indiana University Press, Bloomington, 1957, p. 135

3 George Saintsbury *A History of Criticism*, Volume I William Blackwood and Sons London, 4th edition, Chapter I, p. 3

4 " not only is outer India a home of beauty and romance but inner India is even more truly such a home Indian art and Aesthetics have a history extending over thousands of years "—K. S. R. Sastri, *Indian Aesthetics*, 1938, p. 1

विया है। जैसा—भारतीय सौन्दर्यशास्त्र में आनन्द और रस की धारणा¹ अथवा अभिनवगुप्त द्वारा निरूपित वाक्य-तत्त्वों के बीच 'चारत्वप्रतीति' की धारणा। ऐसे लचीले दृष्टिकोण से देखने पर हम तयारविधन भारतीय सौन्दर्यशास्त्र के अन्तर्गत क्षेमेन्द्र के 'औचित्य-सिद्धान्त' को विशेष महत्त्वपूर्ण मान सकते हैं, क्योंकि यह औचित्य-सिद्धान्त काव्य की तरह अन्य ललितकलाओं पर भी सामान्य रूप से लागू होता है। इस दृष्टि से क्षेमेन्द्र की 'औचित्य-विचार-चर्चा' विचारणीय है। क्षेमेन्द्र के अलावा अन्य विचारकों ने भी औचित्य के रूप और प्रकार का विश्लेषण किया है। जैमि, भोज ने औचित्य के निम्नलिखित प्रकारों का निरूपण किया है²—

1. विषयोचित्य, 2. वाक्योचित्य, 3. देशोचित्य, 4. समयोचित्य, 5. वस्तु-विषयोचित्य, और 6. अर्थोचित्य।³ आशय यह है कि रस-सिद्धान्त से भी बढ़कर औचित्य-विचार ही भारतीय सौन्दर्यशास्त्र का वह आधार-सूत्र है, जो सभी ललित-कलाओं पर समान रूप से लागू हो सकता है। सचमुच, औचित्य की भावना रस, ध्वनि इत्यादि सभी वाक्य-तत्त्वों की मूल भावना है। क्षेमेन्द्र ने इस तत्त्व का 'औचित्य-विचार-चर्चा' में सुम्य निरूपण किया है। उन्होंने बार-बार इसे कहना चाहा है कि औचित्य ही रस का प्राण है—

औचित्यस्य चमत्कारवारिणश्चारु चर्चणे ।

रसजीवितमूतस्य विचार कुरतेऽधुना ॥

अतः भारतीय आलोचनाशास्त्र के तीन प्रमुख सिद्धान्तों—रस-सिद्धान्त, ध्वनि-सिद्धान्त और औचित्य-सिद्धान्त—में अन्तिम सिद्धान्त ही वह व्यापकतम सिद्धान्त है, जो सभी ललितकलाओं के लिए एक सर्वमान्य निकष प्रस्तुत कर सकता है।

इस प्रकार भारतवर्ष के विचारकों का एक वर्ग सौन्दर्यशास्त्र को काव्यशास्त्र, अलंकारशास्त्र, साहित्यशास्त्र या साहित्यविद्या का पर्याय मानता है। किन्तु, ऐसा मानना हमारे खेमे के विचारकों की दृष्टि में अनुचित है, क्योंकि काव्यशास्त्र केवल काव्य का शास्त्र है और उसके अध्ययन की सीमा केवल काव्य तक सीमित है,

1. रस और आनन्द की धारणा का समन्वय उपस्थित करते हुए सम्मत ने लिखा है—“सकल प्रयोजन भौतिकभूत समनन्तरमेव रसास्वादनममुद्भूत विगतिन वचान्तरमानन्दम् ।” —काव्य-प्रधान, चौखम्बा विद्याभवन, बनारस 1, 1955, प्रथम उत्तम, पृ. 5

2. Dr Suryakant Ksemendra Studies, Poona, 1954, p. 74

3. भोज ने 'शृङ्गार प्रकाश' के स्यारहवें खण्ड में अपन ग्रन्थ के महत्त्व को निर्दिष्ट करते हुए लिखा है कि इस ग्रन्थ में उस औचित्य का भी निरूपण है, जो अधिन कला-वाक्य के मूल में सम्निविष्ट है—“एतस्मिन् शृङ्गारप्रकाशे सुप्रकाशमेव विशेषशास्त्रार्थं सप्रदुर्निपदाम् अन्विता कला-वाक्य—औचित्य—कल्पना—रहस्याना च सम्निवेशो दृश्यते ।” भोज की इस उक्ति से औचित्य-सिद्धान्त को स्थितिस्थापकता और कलाशास्त्रीय महत्त्व पर प्रकाश पड़ता है। सचमुच, औचित्य ही रस की भी परा उपनिषद् (परम रहस्य) है।

जबकि सौन्दर्यशास्त्र सभी ललितकलाओं का शास्त्र है और उसकी सीमा काव्य के साथ सभी काव्येतर कलाओं—स्थापत्य, मूर्ति, चित्र और संगीत तक फैली हुई है।¹ इसलिए सौन्दर्यशास्त्र मान काव्यशास्त्र नहीं, बल्कि कलाशास्त्र है। इस तथ्य को हम दूसरे ढंग से भी उपस्थित कर सकते हैं कि काव्यशास्त्र सौन्दर्यशास्त्र की एक अंगीभूत शाखा है, कारण, काव्यशास्त्र जहाँ केवल काव्य को प्रधानतः दृष्टि में रखकर उसकी आलोचना या अभिज्ञान प्रस्तुत करता है, वहाँ सौन्दर्यशास्त्र सभी ललितकलाओं के सर्वसामान्य, किन्तु, प्रधान तत्त्वों का आलोचन और विश्लेषण प्रस्तुत करता है। अतः सौन्दर्यशास्त्र के निष्कर्ष प्रायः सभी ललित-कलाओं को दृष्टि में रखकर निकाले जाते हैं, जबकि काव्यशास्त्र के निष्कर्ष केवल काव्य को लक्ष्य कर निकाले जाते हैं, यद्यपि काव्यशास्त्र अपनी मान्यताओं के स्थापन में सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन और उसके निष्कर्षों का साहाय्य लेता है। ततोऽप्यधिक, काव्यशास्त्रीय अध्ययन भी तभी परिपूर्ण और उत्तम होना है जबकि वह सौन्दर्यशास्त्र के अधीत तत्त्वों और निर्धारित मान्यताओं से आलोक ग्रहण कर निष्पन्न होता है। इसलिए प्रस्तुत प्रबन्ध में चार प्रमुख काव्य-तत्त्वों का मात्र काव्यशास्त्रीय अध्ययन नहीं, बल्कि सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन उपस्थित किया गया है, ताकि दृष्टिकोण की व्यापकता के साथ ही काव्य के अन्तर्गत समाहित सामान्य कला-तत्त्व की अधिकारपूर्ण समीक्षा हो सके।

तदनन्तर, काव्यशास्त्र और सौन्दर्यशास्त्र में एक घ्यातव्य अन्तर यह है कि सौन्दर्यशास्त्र में कलाओं के सूक्ष्म तात्त्विक सिद्धान्त-परिवर्तन पर विशेष बल दिया जाता है, जबकि काव्यशास्त्र में रस-विवेचन, शब्द-शक्ति-विश्लेषण जैसे कुछ ही स्थलों पर सूक्ष्म-तात्त्विक सिद्धान्त-परिवर्तन की प्रसंगवश आवश्यकता पड़ती है। इमीलिण एस. कुप्पुस्वामी शास्त्री ने जहाँ यामन के 'काव्यालंकारसूत्र' के 'सौन्दर्यमलकार' को ध्यान में रखते हुए अलंकारशास्त्र (काव्यशास्त्र) को सौन्दर्यशास्त्र कहना चाहा है, वहाँ उन्हें इसका खटवा बना रहा है कि अलंकारशास्त्र या काव्यशास्त्र में सौन्दर्यशास्त्र की सर्वोपरि विशेषता—सूक्ष्म तात्त्विक सिद्धान्त-परिवर्तन—का समावेश कर लेना कठिन है।² इस तरह अलंकारशास्त्र या काव्यशास्त्र और सौन्दर्यशास्त्र का एक घ्यातव्य अन्तर स्पष्ट हो जाता है। शास्त्री की तरह एस. के. जे ने भी संस्कृत काव्यशास्त्र को आधुनिक सौन्दर्यशास्त्र का समीपी माना है,³ किन्तु वे भी इसके प्रति सचेत हैं कि सौन्दर्यशास्त्र में जिस दार्शनिक

1 V. Raghavan, Some Concepts of the Alankar Sastra, p. 263

2 S. Kuppuswami Sastri, Highways And Byways of Literary Criticism In Sanskrit, Madras, 1945, p. 4

3 S. K. De, History of Sanskrit Poetics, Calcutta, 1960, Preface, p. 2.

निरूपण की प्रधानता रहती है, वह काव्यशास्त्र में नहीं रहता ।¹ इसी मान्यता को तूल दते हुए श्री डे ने संस्कृत काव्यशास्त्र पर आधुनिक मौन्दर्यशास्त्र की दृष्टि से अपने दो निबन्धों में विचार किया है, जो निबन्ध 'सम प्रॉब्लेम्स ऑव संस्कृत पोयटिक्स' नामक पुस्तक में संगृहीत है ।² इस प्रसंग में श्री डे ने संस्कृत काव्यशास्त्र और आधुनिक मौन्दर्यशास्त्र के पार्यंक्य को निरूपित करते हुए दो प्रमुख बातों की ओर विचारको का ध्यान आकृष्ट किया है । इनकी दृष्टि में पहली बात यह है कि संस्कृत काव्यशास्त्र का व्याकरण से घनिष्ठ सम्बन्ध रहा है,³ जबकि आधुनिक मौन्दर्यशास्त्र का व्याकरण से कोई सीधा सम्बन्ध नहीं है ।⁴ विशेषकर, भामह और धाम्न की कृतियाँ संस्कृत काव्यशास्त्र पर व्याकरण के आधिपत्य की घोषणा करती हैं । दूसरी बात यह है कि संस्कृत काव्यशास्त्र में उस कल्पना-तत्त्व की विचारणाओं को उचित महत्त्व नहीं मिल सका, जिन आधुनिक मौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन में सर्वोच्च स्थान दिया जाता है । कवि के कल्पना विधान में ही वह शक्ति रहती है जिसके कारण उसकी कृति को एक पृथक् व्यक्तित्व और स्वतन्त्र महत्त्व की उपलब्धि हो पाती है । किन्तु संस्कृत काव्यशास्त्र प्रतिभा विवेचन को छोड़कर अन्य प्रसंगा में कल्पना तत्त्व की अवहेलना कर परम्परा और निर्धारित नियमों के उस आलोक में काव्य कृतियों का अध्ययन करता रह गया, जो कवि तथा उसकी कृति के स्वतन्त्र व्यक्तित्व को अनालोचित छोड़ देता है । फलस्वरूप, संस्कृत काव्यशास्त्र का विकास पूर्णतः मौन्दर्यशास्त्र के रूप में नहीं हो सका ।⁵

पाश्चात्य मौन्दर्यशास्त्र और भारतीय काव्यशास्त्र के अन्तर को स्पष्ट करते हुए डॉ. के. सी. पाण्डेय ने निम्ना है कि भारतीय काव्यशास्त्र में पाश्चात्य मौन्दर्यशास्त्र की तरह काव्यरचनाओं के विवेचन की प्रवृत्ति नहीं है । किन्तु काव्य के क्षेत्र में भारतीय काव्यशास्त्र की नाट्य अग्रिम प्रिय है, जिसके कारण भारतीय काव्यशास्त्र में अन्य रचनाओं का प्रमगवन्न उन्नेय हो गया है, क्योंकि नाटक तो

1 S K De, History of Sanskrit Poetics, Calcutta 1960, Preface, p 3

2 S K De, Some Problems of Sanskrit Poetics, Calcutta, 1959, pp 1 53

3 जैत भामह व काव्यान्तर और धाम्न व काव्यान्तर सूत्र' ऐसे काव्यशास्त्रीय ग्रंथों में व्याकरण का समावेश । भामह ने तो काव्यशास्त्र का ध्यान व रखते हुए व्याकरण की प्रसंगा में यहाँ तक कह दिया है कि व्याकरण व दुर्लभाद् गमूद को पार किये बिना कोई व्यक्ति शब्द रत्न तक पहुँचने में समर्थ नहीं हो सकता —

ना पारयित्वा दुर्गाधमम् व्याकरणानवम् ।

शब्दरत्न स्वयमाभ्यस्य वस्तुमय जन ॥

4 S K De, Some Problems of Sanskrit Poetics, Firma K L Mukho-
padhyay, Calcutta, 1959, p 2

5 Ibid, p 45

वाच्य, संगीत, चित्र और स्थापत्य— सभी कलाओं का समुच्चय है। भारत की यह उक्ति प्रसिद्ध है—

न तज्ज्ञान न तच्छिल्प न सा विद्या न मा कला ।

न स योगो न तत्त्वमं यन्नाट्येऽस्मिन्न दृश्यते ॥¹

अतः भारतीय सौन्दर्यशास्त्र की प्रारम्भिक सीमा नाट्यशास्त्र है।² इस प्रकार भारतीय सौन्दर्यशास्त्र की विकास-रेखा को निर्दिष्ट करते हुए यह कहा जा सकता है कि यहाँ सबसे पहले नाट्यशास्त्र का विकास हुआ, दूसरी दशा में वाच्यशास्त्र (जिसमें नाट्यशास्त्र भी गतार्थ है) का, और अन्त में इन विकास-दशाओं के समीकरण से सौन्दर्यशास्त्र का अवतरण हुआ। तदनन्तर, डॉ. के. सी. पाण्डेय ने भारतीय सौन्दर्यशास्त्र और पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र में एक प्रमुख अन्तर बतलाया है कि भारतीय विचारक मूर्तिकला और चित्रकला को उस रूप में स्वतन्त्र महत्त्व नहीं देते, जिस रूप में हीगेल या अन्य पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्रियों ने दिया है। भारतीय विचारकों ने प्रायः मूर्तिकला और चित्रकला को स्थापत्य की अंगीभूत कला के रूप में स्वीकार किया है। अतः के. सी. पाण्डेय का मन है कि भारतीय सौन्दर्यशास्त्र में पाँच नहीं, तीन ही कलाओं (स्थापत्य, संगीत और वाच्य) को महत्त्व दिया गया है।³

मेरे विचार से भारतीय वाच्यशास्त्र में पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र की तरह सभी ललितकलाओं पर इसलिए विचार नहीं किया जा सका कि संस्कृत वाच्यशास्त्र में वाच्य की गणना विद्या में की जाती रही और कलाओं की गणना उपविद्या में। निश्चय ही, वाच्य और कला के इस वर्ग भेद ने संस्कृत वाच्यशास्त्र के आचार्यों को समग्र ललितकलाओं के विवेचन से पृथक् रखा। इसी कारण काव्यालंकारसूत्र, ध्वन्यालोक, वक्रोक्तिजीवित, काव्यमीमांसा, काव्यप्रकाश, साहित्य-दर्पण, रस-गंगाधर इत्यादि ग्रन्थों में वाच्येतर कलाओं पर विचार नहीं किया गया है। भारतीय वाच्यशास्त्र में यह सिद्धान्त कहा गया है कि कलाएँ त्रियात्मक हैं और विद्याएँ ज्ञानात्मक। किन्तु, विद्याओं की सूची देखने में वास्तविकता कुछ भिन्न मालूम पड़ती है। यों तो विद्याएँ चौदह मानी गयी हैं, जिनमें चार वेद, छह वेदांग (शिक्षा, कल्प, व्याकरण, निष्कृत, छन्द और ज्योतिष) तथा चार शास्त्र (पुराण, आन्वीक्षिकी, मीमांसा और स्मृति) स्वीकृत हैं, किन्तु, कुछ आचार्य काव्य (जो अब ललितकलाओं में एक है) को भी इसमें पन्द्रहवाँ स्थान देते हैं। जैसे, याया

1 नाट्यशास्त्र, भरत, 1 116

2 Dr K C Pandey, Comparative Aesthetics, Volume I, Banaras, 1950, p 1

3 Dr K C Pandey, Comparative Aesthetics, Volume II, Banaras 1956, p. 3-4

वरीय राजशेखर का मत है कि चौदह विद्याएँ भू, भुवर् और स्वर —तीनों लोको में व्याप्त हैं, किन्तु, इन चौदह विद्याओं के अतिरिक्त वाच्य पन्द्रहवाँ विद्या-स्थान है, क्योंकि यह सभी विद्याओं का एकमात्र आधार है। काव्य के गद्य-पद्यमय होने और हितोपदेशपरक रहने के कारण सभी शास्त्र इस वाच्य-विद्या का अनुसरण करते हैं। अतः राजशेखर का कथन है—“सकल विद्या स्थानेवायतन पचदश वाच्य विद्यास्थानम्।”¹ किन्तु, कला और विद्या के क्षेत्रीय अन्तर को स्पष्ट रखने के लिए विद्याओं को चतुर्दश सख्या ही मान्य होनी चाहिए। यो तो विद्याओं के मध्या-संप्रसारण में कई पुराने आचार्य राजशेखर से भी चार ढग आगे हैं, जिनमें भागंब, बृहस्पति, कौटिल्य और गोभिल उल्लेखनीय हैं। इन आचार्यों ने तर्क, त्रयी, वार्ता और अर्थशास्त्र को मिलाकर विद्याओं की सख्या अठारह घोषित कर दी है। इस प्रकार संस्कृत काव्यशास्त्र के आचार्यों ने वाच्य की गणना विद्या में करके और कलाओं की गणना उपविद्या में करके काव्य तथा कलाओं के बीच एक ऐसी चौड़ी दीवार खड़ी कर दी कि यहाँ सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन या समग्र सलितकलाओं के तात्त्विक विचार का मार्ग ही अवरोध हो गया। बाद में हिन्दी के कुछ प्रमुख विचारकों ने भी इसी मार्ग का अनुसरण किया, जिसके कारण हिन्दी आलोचना साहित्य में सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन का विकास बहुत दिनों तक बाधित रह गया। आधुनिक हिन्दी साहित्य के इन विचारकों में जयशंकर प्रसाद और आचार्य रामचन्द्र शुक्ल प्रधान हैं। प्रसादजी ने संस्कृत आचार्यों के अनुरूप काव्य की गणना विद्या में और कलाओं की गणना उपविद्या में की है। प्रसादजी के कला सिद्धान्त पर टिप्पणी देते हुए उनके विशिष्ट प्राक्कथन-लेखक आचार्य नन्ददुलारे वाजपेयी ने यह मत व्यक्त किया है कि “कला शब्द का भारतीय व्यवहार पाश्चात्य व्यवहार से भिन्न है। यहाँ कला केवल छन्द-रचना के अर्थ में व्यवहृत हुई, इसीलिए काव्य की नहीं, समस्यापूर्ति की गणना कला में की गयी। स्पष्ट ही वाच्य केवल समस्यापूर्ति नहीं है, समस्यापूर्ति या छन्द तो उसका वाह्यमात्र है —विना श्वार का घोड़ा।”² किन्तु प्रसादजी कलाओं में वाच्य के अन्तर्गणन का विरोध तर्कों के बदले परम्परा की दृष्टि से करते हैं। उनका कहना है कि “यह वर्गीकरण परम्परागत विवेचनात्मक जर्मन दार्शनिक शैली का वह विकास है, जो पश्चिम में ग्रीस की विचारधारा और उसके अनुकूल सौन्दर्य-बोध के सतत अभ्यास से हुआ है।”³ अपने मत की पुष्टि में प्रसादजी ने बण्डी, अभिनवगुप्त और भामह के उन स्थलों को उद्धृत

1 राजशेखर, वाच्य भीमाशा, द्वितीय अध्याय।

2 वाच्य बना एक अन्य निबन्ध जयशंकर प्रसाद, भारतीय मण्डार, प्रयाग, चतुर्थ संस्करण प्राक्कथन, पृ 19

3 वही, पृ 27।

किया है, जहाँ काव्य और कला को भिन्न वर्गों में उपस्थित किया गया है। इसी प्रकार आचार्य शुक्ल ने भी काव्य को कलाओं से भिन्न माना है। पाश्चात्य कला-विभाजन, विशेषकर हीगेलीय कला-सूची को आलोचित करते हुए उन्होंने लिखा है, “सौन्दर्यशास्त्र में जिस प्रकार चित्रकला, मूर्तिकला आदि शिल्पो का विचार होने लगा, उसी प्रकार काव्य का भी—सबसे बड़ेगी बात तो यह हुई।”¹ शुक्लजी ने अभिव्यजनावाद की चर्चा में भी काव्य को कलाओं के भीतर गिनने का घोर विरोध किया है—“सारा उपद्रव काव्य को कलाओं के भीतर लेने से हुआ है। इसी कारण काव्य के स्वरूप की भावना भी धीरे धीरे बेल बूटे और नक्काशी की भावना के रूप में आती गयी। हमारे यहाँ काव्य की गिनती चौसठ कलाओं में नहीं की गयी है। इसी से यहाँ दार्शनिकों के अनुयायियों द्वारा चमत्कारवाद, वक्रोक्तिवाद आदि चलाये जाने पर भी इस प्रकार का कितनायाद नहीं खड़ा किया गया। इधर हमारी हिन्दी में भी काव्य समीक्षा के प्रसंग में ‘कला’ शब्द की बहुत उद्धरणी होने लगी है। मेरे देखने में तो हमारे काव्य-समीक्षा-क्षेत्र से जितनी जल्दी यह शब्द निकले, उतना ही अच्छा। इसका जड़ पकड़ना ठीक नहीं।”² इस तरह प्रसादजी और आचार्य शुक्ल के उपर्युक्त मन्तव्य में यद्यपि परम्परागत पूर्वाग्रह के सिवा कोई तर्क-गुप्त तथ्य नहीं है, तथापि ऐसा मन्तव्य के प्रभाव से हिन्दी-आलोचना-साहित्य में सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन या समग्र ललितकलाओं के तात्त्विक विवेचन का मार्ग बहुत दिनों तक बाधित रह गया और केवल संस्कृत काव्यशास्त्र से ही मिलते जुलते ढंग पर हिन्दी आलोचना का विकास होने लगा। अतः पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र की भाँति भारतीय साहित्य में (फलस्वरूप हिन्दी साहित्य में भी) कला के सामान्य स्वरूप और विभिन्न कलाओं के रूपों के निरूपण की कोई दीर्घ और सम्पन्न परम्परा नहीं है।³ इस प्रकार यह सिद्ध होता है कि सौन्दर्यशास्त्र का क्षेत्र काव्यशास्त्र की अपेक्षा अधिक व्यापक तथा विशाल है, क्योंकि काव्यशास्त्र केवल शब्दों के माध्यम से निर्मित काव्य का विवेचन विश्लेषण करता है, जबकि सौन्दर्यशास्त्र भास्कय, चित्र, संगीत आदि सभी ललितकलाओं में व्यक्त चारुत्व और नैपुण्य को अपनी विषय-सीमा में स्वीकार करता है।⁴

ऐतिहासिक दृष्टि से ऐसा प्रतीत होता है कि सौन्दर्यशास्त्र का स्वतन्त्र विकास

1 आचार्य शुक्ल चिन्तामणि भाग 2 पृ 177-178

2 उपरिष्ठ, पृ 180।

3 डॉ॰ रामानन्द तिवारी शास्त्री मध्य जिव मुद्रण पी एच डी की उपाधि के लिए स्वीकृत शोध प्रबन्ध, राजस्थान विश्वविद्यालय, जयपुर, 1957।

4 श्री वनदेव उपाध्याय ने भी सौन्दर्यशास्त्र और काव्यशास्त्र के अन्तर को स्पष्ट करते हुए ऐसा ही विचार व्यक्त किया है। द्रष्टव्य—भारतीय साहित्यशास्त्र, वनदेव उपाध्याय, प्रथम खण्ड, प्रभात परिषद्, काशी, सन् 2007, पृ 9।

सभी सलितकलाओं के अपने-अपने शास्त्र और विशेषकर वाच्यशास्त्र के विवाह के बाद हुआ है। इस प्रसंग में यहाँ तक कहने का माहस किया जा सकता है कि सौन्दर्यशास्त्र काव्यशास्त्र का ही विवर्धित और कला-चैतन्य में समन्वित रूप है। पाश्चात्य और पौराणिक—दोनों प्रकार के वाच्यशास्त्रों की परम्परा के आनुक्रमिक अध्ययन से पता चलता है कि वाच्यशास्त्र के विस्तरेण का प्रधान विषय (वाच्य की परिमिति में व्यक्त) वह सौन्दर्य ही है, जो सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन का भी मूलधार है। जिस प्रकार पाश्चात्य वाच्यशास्त्र में हम 'व्यूटी', 'एमेलेन्स', 'सैनाइम' इत्यादि का अध्ययन पाते हैं, जो शब्द-भेद में 'सौन्दर्य' का ही अध्ययन है, उसी प्रकार हम भारतीय वाच्यशास्त्र में भी (जिसे कभी-कभी 'त्रियाकल्प' या 'वाच्यकल्प' कहा गया है¹) सौन्दर्य, चारुता, चमत्कार, विच्छिन्नता, यत्रता अथवा शाभा का तत्सम्पर्शी अध्ययन पाते हैं।²

तदनन्तर, भारतीय वाच्यशास्त्र और पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र में एक अन्तर यह है कि भारतीय वाच्यशास्त्र में रस, ध्वनि इत्यादि के नाम से वाच्य के आत्म-तत्त्व की गवेषणा को प्रधानता दी गयी है, जबकि पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र में सौन्दर्य के सवेदनात्मक पक्ष को प्रमुखता मिली है। अतः पाश्चात्य कलाशास्त्र में सौन्दर्य के सवेदनात्मक पक्ष का विवेचन अधिक हुआ है। हम दाय चुके हैं कि सौन्दर्यशास्त्र के यूरोपीय अभिधान 'एस्थेटिक' का अनुपग ऐन्द्रिय और सवेदनात्मक अधिक है। फाण्ट ने सवेदनाओं के दार्शनिक विवेचन को ही 'एस्थेटिक' का नाम दिया है। इसलिये एक व्यापक शास्त्र के अभिधान के रूप में स्वीकृत हो जाने पर भी आज तक 'एस्थेटिक' शब्द का सवेदनात्मक अनुपग अवशिष्ट है। फलस्वरूप, अधिवाश पाश्चात्य कला-विचारक अद्यावधि कला में व्यक्त सौन्दर्य के सवेदनात्मक पक्ष को अधिक महत्त्व देते हैं, जिस हम एक विशिष्ट प्रवृत्ति के रूप में भारतीय वाच्यशास्त्र में नहीं पाते।

इस प्रकार काव्यशास्त्र और सौन्दर्यशास्त्र, विशेषकर भारतीय वाच्यशास्त्र और पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र के स्वरूप भेद को अच्छी तरह हृदयगम कर लेने के

1 ह्या राषवन मम कसेप्टम ऑन द अनरर शास्त्र, द आडवार लाइब्रेरी 1942 पृ 267। इस प्रसंग में यह स्मरणाय है कि डॉ॰ राषवन की इस मान्यता का साथ भी यों का कारण असह्यम है। कारण महोदय वाच्यशास्त्र को त्रियाकल्प या 'त्रियाविधि' कहना पसन्द नहीं करते। इष्टव्य—पी वी काने, हिस्ट्री ऑफ मस्टून थोयटिक्म, गिरगाव बम्बई 4 1951 पृ 330-331।

2 उदाहरणाय आन दवद्वन द्वारा प्रयुक्त चारुत्वहेतु या सनिवेशचारुण अथवा रचना प्रपञ्चारण, अभिनवगुण द्वारा प्रयुक्त रमावशर्बन्ध सौन्दर्य काव्य निर्माणक्षमत्वम् या अपितु मुन्दरीमन और दण्डी भोज तथा अण्यदीलिन द्वारा प्रयुक्त 'शोभा को देखा जा सकता है।

किया है, जहाँ काव्य और कला को भिन्न वर्गों में उपस्थित किया गया है। इसी प्रकार आचार्य शुक्ल ने भी काव्य को कलाओं से भिन्न माना है। पाश्चात्य कला-विभाजन, विशेषकर हीगेलीय कला-सूची को आलोचित करते हुए उन्होंने लिखा है, “सौन्दर्यशास्त्र में जिस प्रकार चित्रकला, मूर्तिकला आदि शिल्पो का विचार होने लगा, उसी प्रकार काव्य का भी—सबसे बेढगी बात तो यह हुई।”¹ शुक्लजी ने अभिव्यजनाववाद की चर्चा में भी काव्य को कलाओं के भीतर गिनने का घोर विरोध किया है—“सारा उपद्रव काव्य को कलाओं के भीतर लेने से हुआ है। इसी कारण काव्य के स्वरूप की भावना भी धीरे-धीरे घेल-बूटे और नक्काशी की भावना के रूप में आती गयी। हमारे यहाँ काव्य की गिनती चौसठ कलाओं में नहीं की गयी है। इसी से यहाँ वाग्वैविध्य के अनुयायियों द्वारा चमत्कारवाद, वक्रोक्तिवाद आदि चलाये जाने पर भी इस प्रकार का वितण्डावाद नहीं खड़ा किया गया। इधर हमारी हिन्दी में भी काव्य समीक्षा के प्रसंग में ‘कला’ शब्द की बहुत उद्धरणी होने लगी है। मेरे देखने में तो हमारे काव्य-समीक्षा-क्षेत्र से जितनी जल्दी यह शब्द निकले, उतना ही अच्छा। इसका जड़ पकड़ना ठीक नहीं।”² इस तरह प्रसादजी और आचार्य शुक्ल के उपर्युक्त मन्तव्य में यद्यपि परम्परागत पूर्वाग्रह के सिवा कोई तर्क-पुष्ट तथ्य नहीं है, तथापि ऐसा मन्तव्य के प्रभाव से हिन्दी-आलोचना-साहित्य में सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन या समग्र ललितकलाओं के तात्त्विक विवेचन का मार्ग बहुत दिनों तक बाधित रह गया और केवल संस्कृत काव्यशास्त्र से ही मिलते-जुलते ढंग पर हिन्दी-आलोचना का विकास होने लगा। अतः पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र की भाँति भारतीय साहित्य में (फलस्वरूप हिन्दी साहित्य में भी) कला के सामान्य स्वरूप और विभिन्न कलाओं के रूपों के निरूपण की कोई दीर्घ और सम्पन्न परम्परा नहीं है।³ इस प्रकार यह सिद्ध होता है कि सौन्दर्यशास्त्र का क्षेत्र काव्यशास्त्र की अपेक्षा अधिक व्यापक तथा विशाल है, क्योंकि काव्यशास्त्र केवल शब्दों के माध्यम से निर्मित काव्य का विवेचन-विश्लेषण करता है, जबकि सौन्दर्यशास्त्र भास्करीय, चित्र, संगीत आदि सभी ललितकलाओं में व्यक्त चारुत्व और नैपुण्य को अपनी विषय-सीमा में स्वीकार करता है।⁴

ऐतिहासिक दृष्टि से ऐसा प्रतीत होता है कि सौन्दर्यशास्त्र का स्वतन्त्र विकास

1 आचार्य शुक्ल चिन्तामणि भाग 2 पृ 177-178

2 उपरिक्त, पृ 180।

3 डॉ॰ रामानन्द तिवारी जाम्नी, मध्य शिव मुन्दरम, पी एच डी की उपाधि के लिए स्वीडिश शास्त्र प्रबन्ध, राजस्थान विश्वविद्यालय, नवम्बर, 1957।

4 श्री धनदेव उपाध्याय ने भी सौन्दर्यशास्त्र और काव्यशास्त्र के अन्तर को स्पष्ट करते हुए ऐसा ही विचार व्यक्त किया है। इष्टव्य—भारतीय साहित्यशास्त्र, धनदेव उपाध्याय, प्रथम खण्ड, प्रभाव परिपद, वाणी, मकलू 2007, पृ 9।

साद कविता के गौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन की आवश्यकता और उसके प्रयोजन पर विचार करना बांछनीय है।

कविता के गौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन की आवश्यकता इसलिए है कि कविता का वास्तविक कलाओं के साथ समीक्षात्मक सम्बन्ध है और कविता भी अन्य कलाओं की तरह मनुष्य के मूलनामक अन्तर्गत की एक कलात्मक विधा है। इतना ही नहीं, कविता अपने भाव-निवेदन की व्यापकता एवं अन्य विशेषाधिकार सामग्री के कारण सभी सभ्यताओं के सर्वोत्तम गुणों को व्यक्त कर रही है। अतः कई आधुनिक विचारकों ने कविता को कला के व्यापक अर्थ में स्वीकार किया है।¹ किन्तु यह ध्यातव्य है कि उक्त कथन का आशय कविता को अन्य सभ्यताओं का पर्याय मान लेना नहीं है। उक्त कथन का आशय यह है कि सभी कविताएँ एक ही सभ्यताओं में रूप, शैली और अभिव्यक्ति के माध्यम से सम्बन्धित एक-दूसरे के साथ हैं तथा इन सभी अनेक निर्वाह विशेषताएँ हैं, सभी कविताओं और अन्य सभ्यताओं के बीच एक सार्वजनिक माध्य और अन्य सम्बन्ध भी हैं, जिन्हें उपेक्षा नहीं माना जा सकता। कविता और अन्य सभ्यताओं के बीच इसी सार्वजनिक माध्य और अन्य सम्बन्धों के कारण कविता का अध्ययन केवल सांस्कृतिक दृष्टि से ही नहीं, बल्कि गौन्दर्यशास्त्रीय दृष्टि से भी किया जाना चाहिए, ताकि कविता के गुणगुणों का परीक्षण समग्र कलाओं के व्यापक निरूपण पर हो सके और कविता की कुछ मुख्य विशेषताएँ सभ्यता के मानक के रूप में उद्घाटित हो सकें। तदनुसार, भारतीय दृष्टि से यद्यपि काव्य कला के प्रकारों में परिसरित नहीं है, तथापि भारतीय दृष्टि से भी काव्य को उत्तम प्रदान करने के लिए कवि को विभिन्न कलाओं में गहनता से काम करना अधिकार प्राप्त है। अर्थात् भारतीय दृष्टि से भी कविता के कलात्मक मूल्यों के वास्तविक कलाओं का समावेश मिल रहा है। अतः जिस गौन्दर्यशास्त्र में प्रायः सभी सभ्यताओं की गौणिक वीटिका का समीक्षण-आलोचना रहता है, उसी माध्यमों के आलोचन में काव्य का भी विशेष-चर्चा-विश्लेषण अवश्य होना चाहिए। इस माध्यम को स्वीकार करने में किसी विप्रतिपत्ति की आवश्यकता नहीं प्रतीति होती कि कविता पर अन्य कलाओं का प्रभुत्व प्रभाव है। इसलिए कविता को सर्वदा कला के व्यापक क्षेत्र में गृहीत कर देना

1. मान्यता भी कविता की इस व्यापकता का स्वीकार किया है। इसीसे सिद्ध है कि वह मात्र नहीं बल्कि अन्य सभी कलाओं में, वह कला नहीं, जो कला का अर्थ न करती हो—

न म मन्त्री न तदुपाध्य न म ग्राथी न गा कला ।

अतो यन्त्र बाष्पाङ्गमो भागे यन्त्रवे ॥

— भाष्य बाष्पाङ्गमर, पंचम परिच्छेद 4

2. Jacques Maritain, Creative Intuition In Art And Poetry The Harvill Press, London, 1954, p. 3

शास्त्र ललितकलाओं के दार्शनिक विवरणों और समस्याओं का मैद्वान्तिक निरूपण, क्योंकि कला-जगत् की दार्शनिक समस्याएँ प्रायः सौन्दर्य, आस्वाद, सवेग, पुन-त्यक्त इत्यादि में ही सम्बद्ध रहती हैं।

3. सौन्दर्यशास्त्र को कुछ विचारकों ने तत्त्व-दर्शन या मनोविज्ञान के साथ मिला दिया है, जो अनुचित है। कारण, सौन्दर्यशास्त्र का तत्त्व-दर्शन से उतना ही सम्बन्ध है, जितना कि मानविकी के एतादृश अन्य विषयों का तत्त्व-दर्शन के साथ। इसी तरह सौन्दर्यशास्त्र मनोविज्ञान से उतना ही सम्बद्ध और भिन्न है, जितना कि मनोविज्ञान से वाद्यशास्त्र। यह सच है कि सौन्दर्यशास्त्र के कुछ सूत्रों की विवेचना में मनोविज्ञान की सहायता आवश्यक है, किन्तु मनोविज्ञान सौन्दर्यशास्त्र की सीमा नहीं है।

4. सौन्दर्यशास्त्र के स्वरूप को अच्छी तरह समझने के लिए सौन्दर्यशास्त्र तथा काव्यशास्त्र के अन्तर को स्पष्ट कर देना आवश्यक है। काव्यशास्त्र केवल काव्य का शास्त्र है और उसके अध्ययन का क्षेत्र केवल काव्य तक सीमित है, जबकि सौन्दर्यशास्त्र सभी ललितकलाओं का शास्त्र है और उसकी सीमा काव्य के साथ काव्येतर कलाओं—म्यापत्य, मूर्ति, चित्र और संगीत तक फैली हुई है। इसलिए सौन्दर्यशास्त्र मात्र काव्यशास्त्र नहीं, बल्कि कलाशास्त्र है। इस प्रकार काव्यशास्त्र जहाँ केवल काव्य को दृष्टि में रखकर उसकी आलोचना या अभिप्रेक्षण प्रस्तुत करता है, वहाँ सौन्दर्यशास्त्र सभी ललितकलाओं के सर्वसामान्य, किन्तु, प्रधान तत्त्वा का विवेचन और विश्लेषण प्रस्तुत करता है। अतः सौन्दर्यशास्त्र के निष्कर्ष प्रायः सभी ललितकलाओं को दृष्टि में रखकर निकाले जाते हैं, जबकि काव्यशास्त्र के निष्कर्ष केवल काव्य को लक्ष्य कर निकाले जाते हैं। यों काव्यशास्त्र कभी-कभी अपनी मान्यताओं के निरूपण में सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन और उसके निष्कर्षों की सहायता लेता है।

5. काव्यशास्त्र और सौन्दर्यशास्त्र में दूसरा ध्यातव्य अन्तर यह है कि सौन्दर्यशास्त्र में कलाओं के सूक्ष्म तात्त्विक सिद्धान्त-परिवर्तन पर विशेष बल दिया जाता है, जबकि काव्यशास्त्र में रस-विवेचन, शब्द-शक्ति-विश्लेषण इत्यादि के कुछ ही प्रसंगों में सूक्ष्म तात्त्विक सिद्धान्त-परिवर्तन की आवश्यकता पड़ती है।

6. तीसरी बात यह है कि काव्यशास्त्र, विशेषकर संस्कृत-काव्यशास्त्र, का व्याकरण से घनिष्ठ सम्बन्ध रहा है, जबकि आधुनिक सौन्दर्यशास्त्र का व्याकरण से कोई सीधा सम्बन्ध नहीं है।

7. चौथी बात यह है कि काव्यशास्त्र में उस कल्पना-तत्त्व की विचारणाओं को उचित महत्त्व नहीं मिल सका, जिसे सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन में सर्वोच्च स्थान दिया जाता है। संस्कृत-काव्यशास्त्र में भी प्रतिभा-विवेचन को छोड़कर अन्य प्रसंगों में कल्पना-तत्त्व की अवहेलना कर दी गयी है। कुल मिलाकर सौन्दर्यशास्त्र

मे इसी का चित्रण देखा जाता है। कला के स्वरूप को सामोपाग जानने के लिए साहित्य से इन भावों और शब्दों का दोहन हिन्दी साहित्य का अत्यन्त आवश्यक कार्य है। कला के मामिक ज्ञान के बिना साहित्यिक अध्ययन और साहित्य की सूक्ष्म जानकारी के बिना कला की समीक्षा सङ्कुचित रह जाती है क्योंकि कला और साहित्य दोनों का समान भाव से योजक रस-तत्त्व एक ही है। जिस लोग-जीवन की उमंग ने साहित्य और कला को एक साथ ही जन्म दिया, उसके समग्र रूप का परिचय साहित्य और कला के साथ-साथ अध्ययन पर ही निर्भर है।¹ इस प्रकार आधुनिक हिन्दी आलोचना में कविता के सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन की आवश्यकता अथवा उपयोगिता सर्वथा प्रकट है।

इधर कुछ पत्रिकाओं के प्रकाशन से भी इस रुचि-विकास का पता चलता है। जैसे, काशी से 'कला निधि' नामक पत्रिका का प्रकाशन हिन्दी के विद्वानों द्वारा काव्य और अन्य कलाओं में सौन्दर्यशास्त्रीय दृष्टि में सम्बन्ध स्थापित करने का एक प्रयास था। इसी तरह 'आर्ट्स एनुअल' के नाम से निकलने वाली पत्रिका,² जिसका सम्पादन ए. कुमारस्वामी और ओ. सी. गंगुली करते थे ललितकलाओं के पारस्परिक अन्त सम्बन्ध को दृष्टि में रखते हुए कला के सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन के निमित्त एक दिशा निर्देश थी।

इस प्रकार स्पष्ट है कि सभी ललितकलाओं के व्यापक तत्त्व निवेश की दृष्टि से काव्य का अध्ययन आवश्यक है जिसे हम काव्य का सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन कहते हैं। अतः प्रस्तुत शोध प्रबन्ध के अन्तर्गत प्रथम और द्वितीय खण्ड में क्रमशः कविता के ऐसे चार प्रमुख तत्त्वों को, जो सभी ललितकलाओं के तत्त्व निवेश में प्रमुख स्थान रखते हैं, छायावादी कविता के विशेष सन्दर्भ में रखकर इसी सौन्दर्यशास्त्रीय दृष्टि से विवेचित करने का एक विनम्र प्रयास किया गया है।

इस प्रकार सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन के स्वरूप में सम्बद्ध प्रमुख स्थापनाओं को निम्नलिखित रूप में प्रस्तुत किया जा सकता है—

1 ऐन्द्रिय प्रत्यक्षों का ज्ञान के माध्यम की दृष्टि से किया गया अध्ययन सौन्दर्यशास्त्र की सीमा नहीं है, क्योंकि सौन्दर्यशास्त्र मुख्यतः ऐन्द्रिय बोध से प्राप्त सौन्दर्य भावों के मनोमय आनन्द का विश्लेषण करता है।

2 सौन्दर्यशास्त्र का सम्बन्ध ललितकलाओं के माध्यम से अभिव्यक्त सौन्दर्य के साथ है, अन्य माध्यमों से अभिव्यक्त सौन्दर्य के साथ नहीं। इस तरह सौन्दर्य-

1 डॉ. वासुदेवशरण अग्रवाल, भारतीय कला का अनुशीलन, कला निधि वर्ष 1 भाषण 2005 विषय, अंक 1 काशी पृ. 18-19-20।

2 The 4 Arts Annual, 1936-37, edited by A. Coomaraswamy, O. C. Ganguly, Corporation Street, Calcutta

शास्त्र ललितकलाओं के दार्शनिक विवरणों और समस्याओं का सैद्धान्तिक निरूपण है, क्याकि कला जगत् की दार्शनिक समस्याएँ प्रायः सौन्दर्य, आस्वाद, सवेग, पुन-प्रत्यक्ष इत्यादि से ही सम्बद्ध रहती हैं।

3 सौन्दर्यशास्त्र को कुछ विचारका ने तत्त्व दर्शन या मनोविज्ञान के साथ मिला दिया है, जो अनुचित है। वारण, सौन्दर्यशास्त्र का तत्त्व दर्शन से उतना ही सम्बन्ध है, जितना कि मानविकी के एतादृश अन्य विषयों का तत्त्व-दर्शन के साथ है। इसी तरह सौन्दर्यशास्त्र मनोविज्ञान से उतना ही सम्बद्ध और भिन्न है, जितना कि मनोविज्ञान से काव्यशास्त्र। यह सच है कि सौन्दर्यशास्त्र के कुछ सूत्रों की विवेचना में मनोविज्ञान की सहायता आवश्यक है, किन्तु मनोविज्ञान सौन्दर्यशास्त्र की सीमा नहीं है।

4 सौन्दर्यशास्त्र के स्वरूप को अच्छी तरह समझने के लिए, सौन्दर्यशास्त्र तथा काव्यशास्त्र के अन्तर को स्पष्ट कर देना आवश्यक है। काव्यशास्त्र केवल काव्य का शास्त्र है और उसके अध्ययन का क्षेत्र केवल काव्य तक सीमित है, जबकि सौन्दर्यशास्त्र सभी ललितकलाओं का शास्त्र है और उसकी सीमा काव्य के साथ काव्येतर कलाओं—म्यापत्य, मूर्ति, चित्र और संगीत तक फैली हुई है। इसलिए सौन्दर्यशास्त्र मात्र काव्यशास्त्र नहीं, बल्कि कलाशास्त्र है। इस प्रकार काव्यशास्त्र जहाँ केवल काव्य को दृष्टि में रखकर उसकी आलोचना या अभिगमन प्रस्तुत करता है, वहाँ सौन्दर्यशास्त्र सभी ललितकलाओं के सर्वसामान्य, किन्तु, प्रधान तत्वों का विवेचन और विश्लेषण प्रस्तुत करता है। अतः सौन्दर्यशास्त्र के निष्कर्ष प्रायः सभी ललितकलाओं को दृष्टि में रखकर निकाले जाते हैं, जबकि काव्यशास्त्र के निष्कर्ष केवल काव्य को लक्ष्य कर निकाले जाते हैं। या काव्यशास्त्र कभी-कभी अपनी मान्यताओं के निरूपण में सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन और उसके निष्कर्षों की सहायता लेता है।

5 काव्यशास्त्र और सौन्दर्यशास्त्र में हमारा ध्यातव्य अन्तर यह है कि सौन्दर्यशास्त्र में कलाओं के मूढम तात्त्विक सिद्धान्त परिवर्तन पर विशेष बल दिया जाता है, जबकि काव्यशास्त्र में रस-विवेचन, शब्द शक्ति विश्लेषण इत्यादि के कुछ ही प्रमगों में मूढम तात्त्विक सिद्धान्त-परिवर्तन की आवश्यकता पड़ती है।

6 तीसरी बात यह है कि काव्यशास्त्र, विशेषकर संस्कृत-काव्यशास्त्र, का व्याकरण से घनिष्ठ सम्बन्ध रहा है, जबकि आधुनिक सौन्दर्यशास्त्र का व्याकरण से कोई सीधा सम्बन्ध नहीं है।

7. चौथी बात यह है कि काव्यशास्त्र में उस कल्पना-तत्त्व की विचारणाओं को उचित महत्त्व नहीं मिल सका, जिसे सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन में सर्वोच्च स्थान दिया जाता है। संस्कृत-काव्यशास्त्र में भी प्रतिभा-विवेचन को छोड़कर अन्य प्रमगों में कल्पना-तत्त्व की अवहेलना कर दी गयी है। कुल मिलाकर सौन्दर्यशास्त्र

का क्षेत्र काव्यशास्त्र की अपेक्षा अधिक व्यापक तथा विशाल है, क्योंकि काव्यशास्त्र केवल शब्दों के माध्यम से निर्मित कला (काव्य) का विवेचन-विवश्लेषण करता है, जबकि सौन्दर्यशास्त्र भास्वर्य, चित्र, संगीत आदि सभी ललितकलाओं में व्यक्त चारित्र्य और नैपुण्य को अपनी विषय-सीमा में स्वीकार करता है।

8 कविता के सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन की आवश्यकता इसलिए है कि कविता का वाच्येतर कलाओं के साथ घनिष्ठ सम्बन्ध है और कविता भी अन्य कलाओं की तरह मनुष्य के सृजनात्मक अन्तर्मन की एक रचनात्मक क्रिया है। इतना ही नहीं, कविता अपने भाव-निवेदन की व्यापकता एवं अन्य विशिष्ट क्षमताओं के कारण सभी ललितकलाओं के सर्वोत्तम गुणों को स्वायत्त किये रहती है। इस तरह कविता एवं अन्य ललितकलाओं में जहाँ रूप, शैली और अभिव्यक्ति के माध्यम से सम्बद्ध अनेक पार्यंक्य हैं तथा इन सभी कलाओं की अनेक निजी विशेषताएँ हैं, वहाँ कविता और अन्य ललितकलाओं के बीच ऐसे तात्त्विक साम्य और अन्त सम्बन्ध भी हैं, जिन्हें उपेक्षणीय नहीं माना जा सकता है। कविता और अन्य ललितकलाओं के बीच इन्हीं तात्त्विक साम्य और अन्त सम्बन्धों के कारण कविता का अध्ययन केवल काव्यशास्त्रीय दृष्टि से ही नहीं, बल्कि सौन्दर्यशास्त्रीय दृष्टि से भी किया जाना चाहिए, ताकि कविता के गुणावगुणा का परीक्षण समग्र ललितकलाओं के व्यापक निष्पत्ति पर हा सके और कविता की कुछ गण्य विशेषताएँ ललितकला के मानक के रूप में उद्घाटित हो सकें।

(ख) ललितकलाओं का तात्त्विक अन्त.सम्बन्ध

कविता के सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन की आवश्यकता और औचित्य को प्रतिपादित करने का मुख्य आधार है—ललितकलाओं का तात्त्विक अन्त सम्बन्ध। इस तात्त्विक अन्त सम्बन्ध पर गम्भीरतापूर्वक विचार करने से यह प्रतीत होता है कि शैली, शिल्प, अभिव्यक्ति मणिमा और प्रेक्षणीयता के माध्यम की दृष्टि से कलाओं में चाहे जितनी भिन्नता हो, किन्तु, तत्त्व-समास की दृष्टि से सभी कलाएँ समान हैं और इनमें एक तात्त्विक अन्त सम्बन्ध अनिवार्य रूप में विद्यमान है। कल्पना, विम्ब, प्रतीक, प्रेक्षणीयता, विषय, विधान इत्यादि अनेक ऐसे प्रमुख और गौण तत्त्व हैं, जो स्थापत्य, मूर्ति, चित्र, काव्य और संगीत—सभी ललितकलाओं में समान रूप से

समाविष्ट हैं। इन सभी तत्त्वों के विनियोग में विविध कलाओं के क्षेत्र में मात्रा-भेद अवश्यम्भावी है, जैसे—काव्य में कल्पना की अधिकता, संगीत में प्रेयणीयता की अधिकता, चित्र में चाक्षुष सौन्दर्य की प्रचुरता, मूर्ति और स्थापत्य में विषय-रूप स्थूल साधनों की अधिकता—किन्तु, इन तत्त्वों की अनिवार्य उपस्थिति में किसी निषेध की गुंजाइश नहीं है। अतः इन तत्त्वों की अनिवार्य उपस्थिति ही सलितकलाओं के पारस्परिक अन्त सम्बन्ध को प्रमाणित करती है तथा कविता के सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन की आवश्यकता और औचित्य को न्याय्य घोषित करती है।

कविता का अध्ययन इन दो उत्कृष्ट दृष्टिकोणों से किया जा सकता है—
 वाच्यशास्त्रीय दृष्टिकोण और सौन्दर्यशास्त्रीय दृष्टिकोण। काव्यशास्त्रीय दृष्टिकोण में किये गये अध्ययन में कविता की उत्कृष्टता-अपकृष्टता का विश्लेषण कविता को अन्य सलितकलाओं के सन्दर्भ से पृथक् रखकर किया जाता है और उसमें मूल्य-निर्धारण तथा परीक्षण के सभी मान एक निरूप केवल काव्य को लक्ष्य में रखकर प्रस्तुत किये जाते हैं। इसलिए कविता के वाच्यशास्त्रीय अध्ययन में संगीत-चेतना का विचार छन्द-वर्णन की जाँच में सीमित हो जाता है, सौन्दर्य की परम्परा वर्ण-मैत्री और अलंकारों के अन्वेषण में बँध जाती है, प्रेयणीयता की धारणा शब्द-शक्ति, गुण, रीति और वृत्ति तक आकर रुक जाती है तथा कल्पना-विधान, चित्र और प्रतीक की विशिष्टताओं की खोज केवल अप्रस्तुतों एवं उपमानों की गवेषणा बन जाती है। दूसरी ओर, सौन्दर्यशास्त्रीय दृष्टिकोण से किये गये अध्ययन में कविता को अन्य सलितकलाओं के व्यापक सन्दर्भ में रखकर देखा जाता है और उसका तात्त्विक विश्लेषण उन सामान्य या सर्वनिष्ठ सिद्धान्तों के आलोक में किया जाता है, जो बाध्यतेर सलितकलाओं के भी तत्तत् तात्त्विक अध्ययन में उपयोगी सिद्ध हो सकें। जैसे—किसी कविता में व्यक्त सौन्दर्य-चेतना का उग व्यापक सौन्दर्य-तत्त्व की दृष्टि से अध्ययन, जो सौन्दर्य-तत्त्व, वर्ण-मैत्री और अलंकारों से परे रहकर भी बाध्यतेर कलाओं में समाविष्ट रहता है अथवा किसी कविता में न्यस्त उपमानों और अप्रस्तुतों का उस व्यापक मूल विधान की दृष्टि में अध्ययन, जो बाध्यतेर कलाओं में भी कल्पना के प्रत्यक्षीकरण अथवा तन्मात्राओं की ऐन्द्रिय प्रतीति के रूप में चित्र बनकर उपस्थित होता है। सारांश यह है कि कविता का सौन्दर्य-शास्त्रीय अध्ययन कविता को बाध्यतेर सलितकलाओं के तात्त्विक सन्दर्भ में रखकर किया जाता है और कविता का वाच्यशास्त्रीय अध्ययन कविता को बाध्यतेर कलाओं के तात्त्विक सन्दर्भ से पृथक् रखकर या उग तात्त्विक सन्दर्भ की उपेक्षा कर किया जाता है। कविता का वाच्यशास्त्रीय अध्ययन हिन्दी और हिन्दीनर साहित्य में बहुत बड़े परिमाण में किया जा चुका है, किन्तु कविता का सौन्दर्य-शास्त्रीय अध्ययन तत्त्व-चिन्तन-प्रधान होने और दार्शनिक निरूपण-प्रवृत्ति के

निवटस्थ होने के कारण अब तक उस परिधान में नहीं किया जा सका है। हिन्दी साहित्य में ऐसे अध्ययन का और भी अभाव है। अतः प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध इसी अभाव की पूर्ति के लिए किया गया एक विनम्र प्रयास है।

उन दोनो प्रकार के अध्ययन के सम्बन्ध में कुछ और बातें ध्यातव्य हैं। पहली बात यह है कि कविता के काव्यशास्त्रीय अध्ययन और सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन में अन्योन्याभाव सम्बन्ध नहीं है। कारण जहाँ यह सच है कि कविता का काव्यशास्त्रीय अध्ययन कविता के सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन का पर्याय या मानक नहीं हो सकता, वहाँ यह देखा जाता है कि कविता के सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन में प्रसंगानुसार काव्यशास्त्रीय उपपत्तियों और निष्पत्तियों का भी उपयोग किया जाता है यद्यपि इसके विलोम से काव्यशास्त्र का स्वतन्त्र व्यक्तित्व अपहृत हो जाता है। अतः प्रस्तुत प्रबन्ध में भी काव्यशास्त्र की उपलब्धियाँ को वर्जित नहीं माना गया है। दूसरी बात यह है कि कविता का सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन करते समय काव्येतर ललितकलाओं के तान्त्रिक सन्दर्भों को ही ध्यान में रखा जाता है, क्योंकि एक व्यक्ति के लिए सभी ललितकलाओं के सभी सन्दर्भों को ध्यान में रखना तथा उनका प्रामाणिक विवेचन करना कठिन है। यह कार्य तो वही विपश्चित् विद्वान् कर सकेगा, जो सभी कलाओं के सैद्धान्तिक तथा व्यावहारिक—दोनों ही पक्षों में माहिर हो। अतः एक ओर विचारक या अनुसन्धाता की शक्ति की सीमा का ध्यान रखकर तथा दूसरी ओर अनावश्यक ज्ञान और लपेट सँवहने के लिए किसी कला का सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन करते समय अन्य कलाओं के केवल तात्त्विक सन्दर्भों को ध्यान में रखा जाता है। सचमुच, इस तात्त्विक पक्ष को छोड़कर कलाओं के अन्य पक्ष इतने विविध और भिन्न हैं कि उनका समवेत अध्ययन से कोई लाभ नहीं हो सकता। इसलिए किसी कला का सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन प्रस्तुत करते समय अन्य भगिनी कलाओं के तात्त्विक सन्दर्भमात्र को दृष्टिपथ में रखना चाहिए।

ऊपर यह कहा जा चुका है कि ललितकलाओं का तात्त्विक अन्तःसम्बन्ध ही वह मुख्य कारण है, जिसके कारण कविता या अन्य किसी कला के सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन का औचित्य प्रतिपादित होता है अथवा ऐन अध्ययन की आवश्यकता प्रतीत होती है। इसलिए प्रस्तुत प्रबन्ध में किये गये सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन को एक तर्कपुष्ट आधार और सन्धिबन्ध प्रदान करने के लिए हम इस अध्याय में ललितकलाओं के तात्त्विक अन्तःसम्बन्ध का विस्तृत और प्रामाणिक विस्तरेषण उपस्थित करेंगे। इस क्रम में हम ललितकलाओं के तात्त्विक अन्तःसम्बन्ध को स्पष्ट करने के लिए उपस्थापन की तीन पद्धतियों से काम लेंगे, ताकि यह विस्तरेषण अधिकाधिक वैज्ञानिक और सुनिर्णीत हो सके। सबसे पहले हम इसके सैद्धान्तिक पक्ष पर विचार करेंगे और देखेंगे कि किस प्रकार सभी श्रव्य और दृश्य कलाएँ तात्त्विक दृष्टि से आपाततोभिन्न होकर भी अन्तःसम्बद्ध हैं। तदनन्तर, हम

ललितकलाओं के तात्त्विक अन्त सम्बन्ध का व्यावहारिक दृष्टि से सोदाहरण अध्ययन करेंगे, ताकि सैद्धान्तिक दृष्टि से निकाले गये निष्कर्षों की जाँच प्रयोग के निष्पत्ति पर हो सके। अन्त में हम कुछ इतिहास-प्रसिद्ध कवियों और कलाकारों की उत्कृष्ट कृतियों के आधार पर कलाओं के तात्त्विक अन्त सम्बन्ध का परीक्षण करेंगे।

उक्त योजना के अनुसार अब हम ललितकलाओं के तात्त्विक अन्त सम्बन्ध के सैद्धान्तिक पक्ष पर विचार करेंगे। ललितकलाओं के तात्त्विक अन्त सम्बन्ध का मूलधार स्वर-बोध और वर्ण-बोध का पारस्परिक सम्बन्ध है। यह सर्वविदित है कि दृश्यकलाओं में वर्ण-बोध (कलर पर्सेप्शन) की प्रधानता रहती है और श्रव्य कलाओं में स्वर-बोध की। अर्थात् कलाओं के बीच मुख्य पार्यक्य उनके श्रव्य और दृश्य होने पर निर्भर है। किन्तु, जब हम यह पाते हैं कि एक ऐसी सामान्य भूमि है, जहाँ दृश्यकलाओं और श्रव्यकलाओं के मुख्य व्यावर्तक गुण, क्रमशः, चाक्षुष प्रत्यक्ष और स्वर-बोध परस्पर मिल जाते हैं (जिसे मनोविज्ञान की भाषा में 'सिनेस्थेसिया'¹ कहते हैं) तब यह स्वतः प्रतिपादित हो जाता है कि सभी ललितकलाओं के बीच किसी तात्त्विक अन्त सम्बन्ध की स्थिति अवश्य है।

उक्त 'सिनेस्थेसिया' का सौन्दर्यशास्त्रीय दृष्टि के अलावा वैज्ञानिक दृष्टि से भी समर्थन मिलता है, क्योंकि वैद्युतिक सहायता से दोलनबोध के द्वारा स्वर, ध्वनि या स्वन सम्पदा को तरंगित रेखाओं के सहारे चित्रात्मक ढंग से प्रस्तुत किया जाता है।² इस तरह श्रव्य (अर्थात् स्वर-बोध) को दृश्य (चाक्षुष प्रत्यक्ष या चाक्षुष बोध) बनाया जा सकता है। आशय यह है कि मनोविज्ञान या सौन्दर्यशास्त्र की दृष्टि से ही नहीं, वैज्ञानिक और औद्योगिक साधनों से भी यह सिद्ध होता है कि शब्द-तन्मात्रा को हम वर्णात्मक प्रत्यक्ष या रूपतन्मात्रा में बदल सकते हैं और वर्णात्मक प्रत्यक्ष या रूपतन्मात्रा को हम शब्दतन्मात्रा के सहारे व्यक्त कर सकते हैं। अतः

- 1 'सिनेस्थेसिया' नैतिक अभिव्यक्ति का एक सिद्धान्त है जिसका उद्भावन ब्रिज-मनो-वैज्ञानिकों ने किया है। इष्टव्य—A Critical History of Modern Aesthetics, George Allen and Unwin, London, 1933, page 102
- 2 "Tones can be made visible. The oscilloscope, through electrical processes, transforms vibrations of the air into a picture that appears on an illuminated screen. It is the picture of a wave line. The different tones appear as wave lines of different dimensions and shapes. Everything that characterizes the tone as an acoustical phenomenon is represented in a particular feature of the picture. An experienced observer can accurately read the acoustical qualities of the tone from the outline of the curve. Looking at the picture of the curve he could accurately represent the tone to himself—pitch, loudness, colour, everything." —Victor Zuckerkandl, Sound and Symbol, 1956, p. 22

इस विधि से भी 'मिनेस्थेसिया' का प्रकारान्तर समर्थन स्पष्ट है।

सामान्यतः स्वर-बोध और वर्णात्मक प्रत्यक्ष (वस्तर-पसॅप्शन) का एक विगुह प्रायमित्र सवेदन के रूप में परस्पर कोई सम्बन्ध नहीं है। किन्तु, कभी-कभी किसी वर्ण और किसी स्वर के द्वारा विशेष आसग-प्रतिष्ठा के कारण समान सवेगात्मक प्रत्यर्थता का उद्बोध हो जाता करता है। मनोविज्ञान से सम्बन्धित प्रायोगिक परीक्षणों के क्रम में यह पाया गया है कि अनेक व्यक्ति ऐसे होते हैं जो अनायास ही किसी स्वर का अनुभव किसी विशिष्ट रंग के साथ जोड़ लेते हैं। स्वर और रंग के इस अनुभव-निर्भर सम्बन्ध को मनोविज्ञान में 'मिनेस्थेसिया' कहा जाता है। इसके दो प्रकार होते हैं—स्वर-श्रवण से वर्ण-चिम्ब की प्राप्ति और वर्णात्मक प्रत्यक्ष से ध्वनि चिम्ब की प्राप्ति। स्वर-बोध और वर्ण-बोध के इस विनिमय या पारस्परिक विपर्यय का कारण कोई निश्चित आसग हुआ करता है। यह ऐन्द्रिय प्रतीति का मिश्रण प्रधानतः तीन प्रकार का होता है—प्रत्यक्षात्मक धारणात्मक और मानसिक। वर्ण-व्युत्पन्न वर्णात्मक प्रत्यक्ष के इस बारीक विश्लेषण का श्रेय मनोविज्ञान को है तथा कला-विवेचन के प्रसंग में स्वर-व्युत्पन्न वर्णात्मक प्रत्यक्ष की चर्चा का श्रेय जे एल. होफमान को है, जिन्होंने अठारहवीं शताब्दी में ही यह प्रतिपादित किया कि प्रत्येक स्वर-वैशिष्ट्य का किसी-न-किसी निश्चित रंग से सम्बन्ध जोड़ा जा सकता है।¹ जे एल. होफमान की स्थापना के बहुत वर्षों बाद अब स्वच्छन्दतावादी

1 'An interpretation of the senses conveying an effect of oneness'—*J. Chart, Symbolisme from Poe to Mallarme, Rockliff Salisbury Square, London, 1956, p 51*

- 2 भारतीय काव्यशास्त्र में रस का, जो काव्य का चरम तत्त्व है, रस से जो बाहुल्य बनाओ का उपादान है सम्बन्ध जोड़ा गया है। भारतीय काव्यशास्त्र के अनुसार रस-विचार का मात्र विधानगत महत्त्व या प्रभाव निमित्त प्रयोजन नहीं है, बल्कि वह काव्य के चरमोद्देश्य—रसोपनिधि से सम्बन्धित है। इस प्रकार यहाँ रस भी काव्य गुण की तरह रसोपकारक माना गया है। उदाहरणार्थ, शृंगार के लिए श्याम, हास्य के लिए श्वेत, रोद्र अथवा वीर रस के लिए रक्तवर्ण, वरुण के लिए मूला, भयानक के लिए काला बीभत्स के लिए नील और अद्भुत के लिए पीत रस की योजना की गयी है।

श्यामो भवति शृंगारः सितो हास्य प्रकीर्तितः।

कपोतः वरुणश्चैव रक्तो रोद्रः प्रकीर्तितः ॥ 43 ॥

गौरो वीरस्तु विज्ञेयः कृष्णश्चैव भयानकः।

नील वणस्तु बीभत्सः पीतश्चैवाद्भुतः स्मृतः ॥ 44 ॥

—नाट्यशास्त्रम् भरत उदा अष्टाया, सम्बर्द्ध संस्करण।

सारं यह है कि भारतीय कला में रस-योजना के सहारे रस चवणा की प्रतीकधर्मों और व्यञ्जनाधर्मों बनाकर अधिक बनात्म की गयी है। विशेषकर चित्रकला में रसों से रसोपकारी मण्डनशिल्प का रस से निरूपित यह रस रस-सम्बन्ध भी स्थापित होता है।

१५, काव्यशास्त्रम् अन्तःसम्पु

घारा चली, तब ललितकलाओं के बीच संगीत-कलाओं इस 'सनस्थासुया',^१ सर्वाधिक महत्त्व दिया गया। तदनन्तर, अनेक कलाकारों ने अपनी रचनाओं के सांगीतिक प्रभाव की व्याख्या वर्ण बोध के माध्यम से प्रस्तुत की। कवि और साहित्यकारों के बीच हाइने,^१ गोतिये, रिम्बो, बॉद्लेयर, मोपासाँ और बाल्ज़क,^२ इस दृष्टि से बहुत महत्त्वपूर्ण हैं। इन सबने अपनी सौन्दर्यानुभूति को विविध प्रकार के बोध विपर्यय से व्यक्त करने की चेष्टा की है। पॉल बर्ले भी इसी कोटि का कवि था, जो चाक्षुष अनुभूतियों को श्रव्य बिम्बों के माध्यम में और नादानुभूतियों को चाक्षुष बिम्बों के माध्यम से उपस्थित करने की कला में दक्ष था।^३

'सिनेस्थेमिया' के सदृश ही 'कॉरिस्पाण्डेन्स' के सिद्धान्त से ललितकलाओं का तात्त्विक अन्त सम्बन्ध प्रतिपादित होता है। तदनुवृत्ता या मवादिता (कॉरिस्पाण्डेन्स) का यह सिद्धान्त पहले दर्शनशास्त्र का विषय था। साहित्य या कला-जगत् में इसे प्रतिपादित करने का श्रेय बॉद्लेयर को है, यद्यपि बॉद्लेयर ने भी इस सिद्धान्त के लिए अपने को स्वेडनबर्ग का ऋणी घोषित किया, क्योंकि स्वेडनबर्ग ने बहुत पहले इस सिद्धान्त का मूलाधार उपस्थित किया था।^४ बॉद्लेयर ने इस सिद्धान्त को कला-जगत् के लिए उपयोगी बनाकर उपस्थित किया और उसने 'कॉरिस्पाण्डेन्स' शीर्षक एक छोटी सी, किन्तु ऐसी महत्त्वपूर्ण कविता लिखी, जिस उससे प्रतीक-सिद्धान्त का मूल सूत्र कहा जा सकता है। इतना ही नहीं, यह सिद्धान्त फ्रेंच और अंग्रेजी साहित्य के प्रतीकवादी आन्दोलन का मूलाधार माना जाता है। सचमुच, प्रतीकवादियों ने इस सिद्धान्त को बहुत व्यापक पलक प्रदान किया था।^५

उपरिविवेचित 'सिनेस्थेमिया' या 'कॉरिस्पाण्डेन्स' के सिद्धान्त का समर्थन

- 1 Selected Lyrics of Heine, translated by Humbert Wolfe, The Bodley Head, London, 1950
- 2 J. Chauri, Symbolisme from Poe to Mallarme, Rockliff Salisbury Square, London 1956, pp 160 161
- 3 Arthur Symons, The Symbolist Movement in Literature, E P Dutton and Co, New York, 1958, p 48
- 4 स्वेडनबर्ग ने लिखा था—

"Comparisons, metaphors and epithets are drawn from the inexhaustible depths of universal analogy"—Charles Baudelaire, translated by Geoffrey Wagner, and an Introduction by Enid Starkie, London, 1946

- 5 "Every element of life and nature is covered by the law of correspondences therefore every fitting metaphor which arouses a response is necessarily a correspondence, the poet is the one who has the gift of pointing out analogies and of finding the exact and truly alive metaphors, the greater the poet, the wider his range of apprehension in space and time and also the greater the fitness and force of his metaphors"—J Chauri, Symbolisme from Poe to Mallarme, London, 1956, p 46

कुमारिलभट्ट के 'श्लोकातिक' में निरूपित 'सामान्य ज्ञान-लक्षण-गणिरूप' से भी होना है। हम किसी तत्त्व लोहखण्ड को देखकर उगवा स्पष्ट किये बिना ही कह देते हैं कि यह तत्त्व है, जबकि ताप का अनुभव करना चक्षु का नहीं, चर्म का धर्म है—नेत्रेन्द्रिय का नहीं, स्पर्शेन्द्रिय का कार्य है। दृग्वा उससे हम ज्ञान-लक्षण-गणिरूप के आधार पर गिनता है। उदाहरणार्थ, किसी विषय गुणगन्धित प्रगून को देखकर (बिना संघे हुए ही) हम उसे गुणगन्धित पुष्प कह देते हैं। स्पष्ट है कि गुणगन्ध को पाना घ्राण—नासिका का काम है, जिसका भान हमने यही चक्षु से ही कर लिया। अतः प्रश्न है कि यह प्रातीतिक भान कैसे होता है? इसका समाधान भारतीय प्रमाणवाद व अनुमान यह है कि हमारे पूर्वानुभूत मस्कार मन में बने रहते हैं, जिनके कारण इन्द्रियों के बाध का परस्पर विनिमय-सा हो जाना है। यह इसलिए कि एक इन्द्रिय के काम करते समय अन्य इन्द्रियाँ निष्क्रिय नहीं रहती हैं, बल्कि वे भी अपनी धारणा बनाने में निमग्न रहती हैं—सूषते समय आँखें भी काम करती हैं और देखते समय स्पर्शेन्द्रिय भी। अतः स्पर्शेन्द्रिय के आलम्बन तत्त्व लोह-खण्ड को हम चक्षुरिन्द्रिय से देखकर ही उष्ण कह देते हैं, घ्राणेन्द्रिय के आलम्बन चन्दन खण्ड या गुणगन्धित पुष्प को देखकर ही हम उसे सुगन्धित कह देते हैं। यहाँ यह ध्यातव्य है कि इन्द्रियों का ऐसा भावन 'संवृति-मत्त्व' नहीं होता, क्योंकि यह भावन एक प्रकार में ज्ञात सम्बन्ध के आधार पर किया हुआ अनुमान होता है और 'सत् सम्प्रयोग' (प्रत्यक्ष वस्तु का सम्पर्क) से प्राप्त भावन या प्रत्यक्षसम्मत भावन की तरह ही विश्वगमनीय होता है। इसी ज्ञात सम्बन्ध के आधार पर बहुधा हमारी इन्द्रियाँ वस्तुओं की 'जाति' या 'आवृत्ति' से ही उनके गुण-वैशिष्ट्य का अनुमान कर लेती हैं और ऐसा करने में हमारी इन्द्रियों को वस्तुओं के साथ उनके गुणानु-मारी सन्निकर्ष या तत्काल अनुभावन की आवश्यकता नहीं पड़ती। इसे हम 'शाबर भाष्य' की शब्दावली में इस प्रकार भी कह सकते हैं कि ऐसे स्थलों पर हमारी इन्द्रियाँ 'प्रत्यक्षतोदृष्ट सम्बन्ध' के बदले 'सामान्यतोदृष्ट सम्बन्ध' से ही काम चला लेती हैं।¹ इस प्रकार भावन की आवृत्ति से बने सस्कारों के कारण हमारी इन्द्रियाँ के बोध में विनिमय या विपर्यय-सा होता रहता है। यह विनिमय या विपर्यय ही 'सिनेस्पेमिया' या 'कॉरेस्पाण्डेन्स' के सिद्धान्त का मूल है, जिसके चलते श्रवणेन्द्रिय का विषय चक्षुरिन्द्रिय का विषय बन जाता है। सारांश यह है कि अपने पूर्वसंचित सस्कारों के उद्बोध के कारण हम सामान्य लक्षण से विशेष लक्षण तक पहुँच जाते हैं। ऐन्द्रिय ज्ञान की दृष्टि में यह पद्धति हमारे 'उपनय' का मूल है, जिस पर 'शाबर

भाष्य¹ और कुमारिलभट्ट के 'श्लोकवार्तिक' में विस्तार से विचार किया गया है।² इस सस्कारोत्सिक्त उपनय के कारण ही हमारी इन्द्रियो के भावन में वह धर्म-विनिमय होता रहता है, जो 'सिनेस्थेसिया' या 'कॉरेस्पाण्डेन्स' का आधार बहा जा सकता है। ऐन्द्रिय बोधा का यह विनिमय या इन्द्रिया का यह गुण-विपर्यय हमारे सचित सस्कारा से निर्मित एक प्रकार का 'सम्बन्ध क्षेत्र' है।

उपर्युक्त विश्लेषण से यह स्पष्ट है कि ऐन्द्रिय सवेदनो के बीच केवल वर्ण-बोध और स्वर-बोध ही परस्पर सम्बद्ध नहीं हैं, बल्कि सभी प्रकार के ऐन्द्रिय बोध एक-दूसरे में सम्बद्ध रहते हैं तथा उनका अधिकरणगत पारस्परिक विनिमय या विपर्यय चलता रहता है। हाँ, सौन्दर्यशास्त्रीय विवेचन में श्रव्यकला और दृश्यकला जैसा प्रमुख विभाजन रहने के कारण स्वर-बोध और वर्ण-बोध को प्रधानता मिलती रही है। दृष्टि चेतना से सम्बद्ध होने के कारण रंगों का प्रभाव बहुत व्यापक होता है। चित्रकला विशारदा का कहना है कि वे सुगन्ध और दुर्गन्ध को भी रंगों के द्वारा व्यक्त कर सकते हैं। इसी प्रकार भाव व्यञ्जना की दृष्टि से पीला रंग प्रकाश और प्रसन्नता का द्योतक है। इतना ही नहीं, श्वेत रंग से सात्विक भावनाओं का, नीले रंग से प्रतिष्ठा तथा कुलीनता का और लाल रंग से युयुत्सा, मन्यु तथा खतरे का व्यञ्जन होता है। रंगों के द्वारा व्यक्त होनेवाली एवविध भाव व्यञ्जना प्रधानतः हमारी वर्ण-सवेदना पर निर्भर करती है। दृष्टि चेतना से मिलनेवाले वर्ण-सवेदन को हम शरीर विज्ञान की मान्यताओं के आलोक में भी समझ सकते हैं। शरीर-विज्ञान के अनुसार पुतलियों के द्वारा प्रकाश आँखों में प्रवेश करता है और अक्षि-गोलक की पद्माद्वर्ती झिल्ली पर, जिसे 'रेटिना' कहते हैं, जाकर केन्द्रित होता है। अक्षिगोलक की इस पद्माद्वर्ती झिल्ली में दो प्रकार के बहुत छोटे-छोटे कोष होते हैं, जिन्हें शलाका और शङ्कु कहते हैं। इन कोषों का सम्बन्ध दृष्टि चेतना के स्नायुओं से होता है। अक्षिगोलक की पद्माद्वर्ती झिल्ली के परिवृत्त में शलाका नामक कोष पर्याप्त मात्रा में रहते हैं और उन पर केवल प्रकाश तथा छाया का ही प्रभाव पड़ता है। दूसरे प्रकार के शङ्कु नामक कोष अक्षि-कोटर में अधिक रहते हैं, अक्षि-परिवृत्त में कम। इन शङ्कुओं को उनके गुणों के अनुसार तीन प्रकारों में विभाजित किया गया है—1 वे जो लाल और हरे रंग से प्रभावित होते हैं, 2 वे जिन पर नीले और पीले रंग का प्रभाव पड़ता है, और 3 वे जो काले तथा सफेद रंग की चेतना को ग्रहण करते हैं। किसी वस्तु के द्वारा विकीर्ण होकर जब प्रकाश अक्षिगोलक की पद्माद्वर्ती झिल्ली पर केन्द्रित होता है, तब शलाका और

1 Shabar Bhasya, translated into English by Ganganath Jha, Oriental Institute, Baroda, 1933

2 Sloka Vartika of Kumaril Bhatta, translated by Ganganath Jha, Allahabad, 1905, p 68, Aphorism IV

के लिए लनार्द द विन्शी का ग्रन्थ 'पैरेगन' एक प्रकाश-स्तम्भ का काम करता है। इस ग्रन्थ में सभी ललितकलाओं का तुलनात्मक अध्ययन किया गया है। इस प्रसंग में यह स्मरणीय है कि अन्य कलाओं के ज्ञान पर अधिकार रखते हुए भी लनार्द द विन्शी प्रधानतः चित्रकार थे। अतः उक्त ग्रन्थ में ललितकलाओं के तुलनात्मक अध्ययन या इन कलाओं के पारम्परिक अन्तःसम्बन्धों के विवेचन में विन्शी ने चित्रकला को ही एकांगी प्रधानता दे दी है।

'पैरेगन' के दूसरे अध्याय में विन्शी ने चित्रकला और वाच्यकला का सुन्दर तुलनात्मक अध्ययन प्रस्तुत किया है। चित्रकला और वाच्यकला का साम्य बहुत प्राचीन काल से विचारकों द्वारा निर्दिष्ट किया जाता रहा है। भारतीय विचारकों में क्षेमेन्द्र ने इसी दृष्टि में कवियों के लिए चित्रकला के ज्ञान को आवश्यक माना है। 'कविकण्ठाभरण' के छठे-सातवें श्लोक में क्षेमेन्द्र ने इस ओर संकेत किया है। क्षेमेन्द्र ने तो कवियों से यह निवेदन किया है कि उन्हें कविता के साथ विविध ललितकलाओं में परिचित होना चाहिये—

लोकाचार परिज्ञान विविक्ताभ्यायिका रस* ।

इतिहासानुसरण चारुचित्र निरीक्षणम् ॥

शिल्पिना कौशलप्रेक्षा धीर मुद्रावलोकनम् ।

शोकप्रलाप श्रवण स्मृतिनारण्य दर्शनम् ॥¹

पश्चिम में बहुत पहले से यह उक्ति प्रचलित है कि चित्र मूक कविता है और कविता सदाक् चित्र है। प्लेटो ने भी एकाधिक सन्दर्भों में इन दोनों के साम्य को निर्दिष्ट किया है। अरस्तू का भी यही हाल है। इन्होंने अपने 'पोयेटिक्स' में वाच्य-कला का तात्त्विक साम्य चित्रकला के साथ कई बार दिखलाया है। तदनन्तर, सिसैरो, क्विण्टिलियन, होरेस इत्यादि ने इन दोनों के साम्य-निरूपण को सर्वाङ्कित किया है। प्राचीन चित्राक्षरों में भी वाच्य और चित्र का अन्तःसम्बन्ध द्योतित होता है, क्योंकि वाच्य-रचना जिन वर्णों या अक्षरों में अंकित होती है, उन वर्णों या अक्षरों का प्रारम्भ इन चित्राक्षरों से ही हुआ है। सचमुच वर्णों से वाच्य की चित्रोपम मूर्तता प्रमाणित होती है, क्योंकि वर्ण तो एक प्रकार का चित्र है और चित्र का आधार कुछ मूर्त होता है—यह प्रसिद्ध है। भारतवर्ष में भी वाच्य के वर्ण-लेखन को चित्रकला-जैसा महत्त्व मिला था और विशेषकर मुगल-काल में यहाँ इस विशिष्ट लेखन-कला के क्षेत्र में अब्दुलरशीद, दयालमीर तथा बहादुरशाह जैसे माहिर कलाकार हो चुके थे। वाच्य में प्रयुक्त वर्णों की चित्रकलावत् मूर्तता सिद्ध करने के लिए उस काल में तैयार की गयी 'गीतगोविन्द' आदि की पाण्डुलिपियाँ

1. क्षेमेन्द्र, कविकण्ठाभरणम्, काव्यमान्वा चतुर्थोऽनुच्छेदक, निजयमागर प्रेम, बम्बई, 1899, पृ 127

प्रमाणस्वरूप हैं, जिनमें इन चार प्रकार की हस्तलिपियों के प्रयोग मिलते हैं—

1. कूची अर्थात् कोणवाली, 2. नस्ख—मुड़े हुए अक्षरवाली, 3 नस्तालीख—जिसमें अक्षर नस्ख से अधिक मुड़े हुए हों, और 4 शिक्स्त—नस्तालीख का एक दूसरा प्रकार।¹ इतना ही नहीं, आलेखन, चित्रलिपि या 'चित्रलिखा', मुमब्बिर² और राक़िम ऐसे अनेक शब्द हैं, जो काव्य और चित्र की निवृत्ता को सूचित करते हैं। अतः प्रोफेसर रेन्सेल्फेर, कार्ल बोरेन्सिकी इत्यादि ने काव्यकला और चित्रकला के अन्त सम्बन्ध या पारस्परिक साम्य पर उल्लेखनीय कार्य किया है। आपुनिक् विचारकों में आई. ए. रिचर्ड्स ने भी काव्यकला और चित्रकला की तात्त्विक एकता का निर्देश किया है।³

शास्त्रीय परम्परा के अनुसार काव्य और चित्र—दोनों का आधार 'अनुकरण' है, जिन अनुकरण के मिथ्यान्त को प्रवर्तित करने में थरस्तू अग्रणी हैं। अतः आधार—अनुकरण—की एकता रहने के कारण इन दोनों कलाओं में साम्य का रहना स्वाभाविक है। इसी प्रकार शास्त्रीय (क्लासिकल) परम्परा के अनुसार 'सकलनत्रय' का नियम काव्यकला और चित्रकला—दोनों के लिए अनिवार्य माना जाता था। झाइडन तब ने इन दोनों कलाओं में उत्कृष्टता के आधार के लिए 'सकलनत्रय' को आवश्यक माना था।⁴

तदनन्तर, काव्यकला और चित्रकला का सादृश्य या पारस्परिक अन्त सम्बन्ध इसमें भी पुष्ट होता है कि इन दोनों की विषय-वस्तु में प्रायः कई दृष्टियों से समानता रहती है। और, कला का इतिहास हमें कई ऐसे उदाहरण देता है, जहाँ काव्य के विषय ने चित्र को और चित्र के विषय ने काव्य को प्रभावित किया है। 'वीनस' पर लिखी गयी कई कविताएँ विभिन्न चित्रकारों की चित्र-कृतियों में प्रस्तुत 'वीनस' के रूप बंधन में प्रेरित होकर रची गयी हैं। इसी तरह यह प्रसिद्ध है कि रैफ़ेल काव्य में लिखे गये विषयों को चित्र में प्रस्तुत करने की कला में अद्वितीय था। ऐसी ही समानताओं और आधारगत एकता के कारण अनेक कला-विचारकों ने ऐसी भूक्ति मढ़ने की चेष्टा की है कि चित्र बंधी कविता है, जिसे हम

1. अगिनुमार हावसर, भारतीय चित्रकला, कलाक प्रकाशन, इलाहाबाद, 1959, पृ. 22-23, और थी नानासाय विषयमान कला, भारतीय चित्रकला, हिन्दुस्तानी एनेडमी, इलाहाबाद, 1933, पृ. 44-45

2. इष्टम्भ : Ain i Akbari, Abul Fazl, translated into English by H. Blochmann, Aadiresh Book Depot, Delhi 7, 1965, pp 102-113, बरबर के समय सातवीं शताब्दी की विशेष प्रतिष्ठा मिली। अक्षर ने इस शैली के सर्वश्रेष्ठ विचारों को ही 'कली काल' की उपाधि दी।

3 I. A. Richards, Principles of Literary Criticism, London, 1955, p. 160

4 Paragone, Leonardo Da Vinci, translated by I. A. Richter, London, p. 40

‘मुनते’ नहीं, ‘देगते’ है और कविता वह चित्र है, जिसे हम ‘देगते’ नहीं, ‘मुनते’ हैं। अर्थात्, अभिव्यक्ति-पद्धति और भावन के समय माध्यमस्वरूप ऐन्द्रिय-प्रतीति के भेद के अलावा इन दोनों कलाओं में कोई तात्त्विक भेद या पार्यन्त्य नहीं है। इस प्रकार कविता और चित्रकला के अन्त सम्बन्ध की दृष्टि से काव्य और चित्रकला में विषय-वस्तु का प्रभूत साम्य विचारणीय महत्त्व रखता है। भारतीय साहित्य में भी हम एव और कृष्ण के उलूखल-बन्धन या राम-सीला को सूर या अन्य अनेक कवियों की कविताओं में पाते हैं और दूसरी ओर उसी भगिमा के साथ उलूखल-बन्धन या रास-सीला को अठारहवीं-उन्नीसवीं शताब्दी की पहाड़ी शैली के चित्रों में पाते हैं। इस तरह कविता की विषय-वस्तु को चित्रों में बाँधने का अविरल प्रयास मिलता है, जो इन दो कलाओं की पारस्परिकता का प्रमाण है। भारत कला-भवन, काशी के एक विशिष्ट संग्रह में बिहारी¹ और केदारदास² की कुछ पवित्रियों की विषय-वस्तु को बड़ी मार्मिकता के साथ चित्र में उपरिष्ठ किया गया है। तदनन्तर, मेवाड़-शैली और बसोली-शैली के अनेक चित्रों में कई चुटीली कविताओं की विषय-वस्तु को अवित किया गया है। इन शैलियों के अतिरिक्त पहाड़ी-शैली और कम्पनी-शैली में भी कविताओं से ली गयी विषय-वस्तु का कलात्मक अवन मिलता है। इस दृष्टि से ‘तूतीनामा’ भी एक उल्लेखनीय चित्रमाला है, जिसके अन्तर्गत अकबर-काल की लोक-शैली में एक कथानक को चौबीस चित्रों में अंकित किया गया है।³ अकबर के काल में काव्य की विषय-वस्तु को चित्रकला में बाँधने की विदोष प्रवृत्ति मिलती है।⁴

काव्य और चित्र—दोनों कलाओं में ‘संगति’ का तात्त्विक महत्त्व है। काव्य में वह संगति रहती है, जो ध्वनियों और वर्णों के उच्चारण-सौन्दर्य से निर्मित होती है और श्रवण का विषय होती है तथा चित्रकला में वह ‘संगति’ रहती है, जो विभिन्न आवृतियों या रंग-रेखाओं के अनुपात से निर्गत होती है और चक्षु का

1. कहा भयो गो गोछुरे, मो मनु तो मनु साथ ।

उडी जाउ रिन्हूँ तऊ, गुडी उठाइहूँ हाथ ॥

दृष्टव्य—भारत-कला-भवन का चित्र-संग्रह, फलक 2, क

2 देखनि उदधि जाल देखि देखि निज गाल,

चम्पक के पास बछू लिखी है बनाई बै ।

.....

मोमो कर जोर दूनो दूनो दुख पाइ बै ॥

दृष्टव्य—भारत-कला-भवन का चित्र-संग्रह, फलक 4.

3 कलानिधि, काशी, वर्ष 1, अंक 2, पृ. 148

4 कलानिधि, काशी, अंक 3, पृ 27, ‘अकबरकालीन चित्रित ग्रन्थ और उनके चित्रकार’ शीर्षक निबन्ध, से. रायकृष्ण दाम ।

विषय होती है। तदनन्तर, काव्य और चित्र में एक तात्त्विक सम्बन्ध इसमें भी प्रमाणित होता है कि चित्रकला के छह अंगों में से तीन अंग या तत्त्व काव्य-कला में विद्यमान रहते हैं। वात्स्यायन वृत्त कामसूत्र के प्रथम अधिवरण के तृतीय अध्याय की टीका लिखते समय यशोधर पण्डित ने चित्रकला के इन पङ्गों पर विचार किया है। कामसूत्र में चित्रकला के ये पङ्ग वर्णित हैं—

रूपभेदा प्रमाणानि भावलावण्ययोजनम् ।

सादृश्य वर्णिकाभग इति चित्रम् पङ्गवक्म् ॥

इन पङ्गों में तीन—भाव, लावण्य-योजना और सादृश्य—वाच्य में भी प्रकृत महत्त्व रखते हैं। अतः चित्रकला और काव्य की तात्त्विक समानता ठकुर प्रध्व में समर्थित होती है। चित्रकला के पङ्गों पर विचार करते समय अकनीन्द्रनाथ ठाकुर ने तत्त्व ही नहीं, सृजन प्रक्रिया के आधार पर भी काव्य और संगीतकला में ऐक्य भूतिकला तक में समानता का प्रतिपादन किया है। उनका कथन है कि “चित्र तत्र बनना है, जब चित्रकार की अन्तर्हित उदयसामना या अभिव्यक्ति-वेदना छन्द के नियमों से अपने को बाधकर अन्तर्बाह्य दो प्रकार से अपने को व्योम में प्रकट करती है। शब्दचित्र, संगीत, वाच्यचित्र, कविता, दृश्यचित्र, पट और मूर्ति आदि कोई भी सृजन की इस स्वाभाविक प्रक्रिया का अनुसरण किये बिना अभिव्यक्त हो ही नहीं सकते। अगर कुछ इस स्वाभाविक प्रक्रिया का अनिक्रमण कर उदय होता है तो उसे संगीत, कविता या चित्र नहीं कहेंगे।”¹ इस तरह मन्त्रिकलाओं के तात्त्विक अन्त-सम्बन्ध और पारस्परिक सादृश्य के प्रति अकनीन्द्रनाथ ठाकुर कम गजब नहीं थे, बल्कि इस सन्दर्भ में उनकी दृष्टि ‘बौद्धिक’ में अधिक ‘मानुष’ थी। साधन या तत्त्व माना है और छन्द की ऐसी व्यापक व्याख्या मानुष भाषा में कर दी है कि कोई भी गद्य-पद्य भात हो सकता है। उदाहरणार्थ, अपने निवेदन में प्रयुक्त छन्द के स्वरूप की विवृति करते हुए उन्होंने लिखा है—“.....छन्द की कला और उदय की समाप्ति इन दोनों की शुभ दृष्टि के ठगर प्रच्छदपट की भाँति

3 यहाँ यह ध्यान रखें कि चित्रकला ही नहीं सभी कला-कर्मों में मन्त्रि, किराएदार अनुमान की संगति, स्थितमान रहती है। दूसरे कलाओं में मन्त्रि रीति कानेवाले अनुमान का इस अनुमान की हम सारासरा अनुमान कह सकते हैं। मन्त्रि रीति कानेवाले अनुमान की सत्य करने के विचारण के मत के अनुमान पर निर्भर होती Numerical Proportion—की प्रस्तुति किया का।

1 अकनीन्द्रनाथ ठाकुर भारत सिन्ध के पत्र, अक्टूबर—नवम्बर माह, नया दिल्ली प्रकाशन, 2 डी सिन्धो रोड, इलाहाबाद, 1958 पृ. 15

सौन्दर्यमान है, इसीलिए कहा गया है, 'आच्छादयति इति छन्द'। उपा के अन्दर जैसे उदय का अभिप्राय निहित रहता है, उसी तरह छन्द के अन्दर न चित्रकार का मनोभिप्राय अपने को व्यक्त करता है; इसीलिए छन्द को ही अभिप्राय कहा जाता है। अब हम देखते हैं कि छन्द आनन्दकारी, छन्द आच्छादनकारी होता है, छन्द अभिप्राय को बाह्य करनेवाला सुगम है, छन्द नदी के जल की भाँति तरंगमत्ता की शोभा है। 'छन्दस्तु नानाविधम्'। छन्द बहुविध होता है, रूप का, प्रमाण का, भाव का, लावण्य का, सादृश्य का, वर्णिका-मग का छन्द। '...छन्द किसमें नहीं है? वहाँ नहीं है?' छन्द अन्त-सन्त याता में है, छन्द नववधू के टीड (बाहु-भूषण) और वरण के दनजुन में है, छन्द समुद्र और चन्द्र के पुनर्मिलन में है, छन्द दिनमणि के विरह में है, कमलिनी के म्लान गुल पर है। अन्तर से पिचकारी छूटकर बाहर को रँग रही है, बाहर पिचकारी छूटकर अन्तर को रँग रही है, यह दौड़कर निरलने और दौड़कर भीतर आने में जो हिन्दोल या होली-लीला होती है, उसी को छन्द कहते हैं।¹ ऐसी कवि-दृष्टि से विवृत छन्द स्वरूप को लेकर ही अक्वनीन्द्रनाथ ठाकुर ने ललितरत्नाओ के पारस्परिक अन्त सम्बन्धों का विवेचन किया है। अन्त इनके द्वारा प्रस्तुत किया गया ललितरत्नाओ के तात्त्विक एवम् या पारम्परिक अन्त सम्बन्ध का निरूपण लनादं द विन्शी के 'पैरेगन' में उपलब्ध एतादृश निरूपण से भी अधिक भावुक है और एक सृजनशील कलाकार की आत्मानुभूति-मात्र में उत्थित है। इस तरह प्रकट है कि यद्यपि अक्वनीन्द्रनाथ ठाकुर की मान्यता हमारे अध्येतव्य विषय के अनुकूल है, तथापि इनकी उपपत्ति कवि-मुलभ भावुकता के कारण इतनी अशास्त्रीय हो गयी है कि यह कला-तत्त्व के शास्त्रीय विवेचन में बहुत महत्त्व नहीं रखती है।

उपरिविवेचित 'छन्द' को यदि सगति के अर्थ में लिया जाय तो उसमें काव्य और चित्रकला के तात्त्विक अन्त सम्बन्ध पर प्रकाश पड़ता है, क्योंकि सगति के अर्थ में 'छन्द' रंगों में भी रहता है, जिसे 'क्लर-हार्मनी' कहते हैं। बगला में हमके लिए 'वर्ण-छन्द' शब्द का प्रयोग होता है। हम जानते हैं कि वर्ण चित्रकला का उपादान है और छन्द काव्य का एक विन्यास अंग। किन्तु, वर्ण-छन्द ऐसी चीज मान लेने से यह स्वतः सिद्ध हो जाता है कि वर्ण और छन्द के समीकरण की एक सम्मिलनभूमि भी है, जहाँ पहुँचकर चित्र काव्यधर्मी और काव्य चित्रधर्मी बन जाते हैं। तदनन्तर, कविता में वर्ण या रंग (जो दृश्य कलाओं का उपादान है) का महत्त्व भी इसे प्रतिपादित करता है कि कविता का दृश्य कलाओं, विशेषकर चित्र-कला, के साथ तात्त्विक अन्त सम्बन्ध है। दोस्ती ने रंग को कविता का 'इन्स्ट्रुमेण्ट

1 अक्वनीन्द्रनाथ ठाकुर, भारत शिल्प के पङ्क, अनुवादक—महादेव साहा, गया साहित्य प्रकाशन,

2 डी मिश्री रोड, इलाहाबाद, 1958, पृ. 25-26

एण्ड मैटीरियल' कहा है।¹ सचमुच, रंग प्रधानतः चित्रकला का उपादान होकर भी इसलिए काव्य के निमित्त महत्त्वपूर्ण है कि एक सुदीर्घ अवधि से कलाओं में प्रयुक्त होते होते विविध प्रकार के रंगों ने अपनी एक निश्चित अर्थवत्ता अर्जित कर ली है।²

अब वाक्य और चित्रकला की तात्त्विक अन्त सम्बद्धता पर इस सैद्धान्तिक निरूपण के बाद व्यावहारिक दृष्टि से सोदाहरण विचार कर लेना आवश्यक प्रतीत होता है ताकि सैद्धान्तिक दृष्टि से निकाले गये निष्कर्षों की परीक्षा प्रयोग के निकष पर हो सके।

भारतीय साहित्य के अवलोकन से भी काव्य और चित्रकला के बीच तात्त्विक अन्त सम्बन्ध तथा प्रभावों के विनिमय का प्रमाण मिलता है। विशेषकर भारतीय काव्य में निबद्ध कृष्ण और राधा की प्रेमकथाओं ने चित्रकला को भूरिश प्रभावित किया है। यह कहना अधिक उचित होगा कि काव्य में वर्णित राधा कृष्ण ने चित्रकला के राधाकृष्ण को प्रभावित किया है तथा चित्रकला में अंकित राधाकृष्ण ने काव्य में वर्णित राधाकृष्ण को प्रभावित किया है। डब्ल्यू जी आर्चर ने लगभग उनतालीस प्लेटों के द्वारा, जो प्रायः पन्द्रहवीं शताब्दी से अठारहवीं शताब्दी के बीच की मुगल, बागडा, बमोली, गढ़वाल, विलासपुर, राजस्थान, जोधपुर, इत्यादि कलाओं और स्थानों से प्राप्त चित्रकृतियाँ हैं, उक्त मान्यता को प्रतिपादित करने की चेष्टा की है।³ इन कृतियों को देखने के बाद यह पता चलता है कि जिस प्रकार जयदेव, विद्यापति, चण्डीदास, मीराबाई, कृष्णदास, मूरदास, परमानन्द दास, कुम्भनदाम इत्यादि की कविताओं के माध्यम से कृष्ण कथा ने भारतीय काव्य को प्रभावित किया, उगी तरह कृष्ण कथा ने भारतीय चित्रकला पर भी अपना आधिपत्य स्थापित किया। विशेषकर, बागडा कला के चित्रों पर कृष्ण काव्य का सर्वाधिक प्रभाव लक्षित होता है। मानो कृष्ण-काव्य के कलात्मक निदर्शनों को ही बागडा-कला में चित्रों द्वारा उपस्थित करने की चेष्टा की गयी हो। लगभग 1450 ईस्वी में ही कृष्ण-काव्य के उत्कृष्ट भावों को चित्रकला में उपस्थित करने की परिपाटी चल पड़ी। सबसे पहले 'गीतगोविन्द' के कुछ मार्मिक भावों को चित्रों में उपस्थित किया गया।⁴ बाद में चलकर 'भागवत पुराण' के कुछ रोचक स्थला

- 1 Shelley: A Defence of Poetry, collected in English Critical Essays (19th Century) edited by Edmund D Jones London, 1950 p 106
- 2 Walter Sargent, The Enjoyment and Use of Colour, New York, 1923, p 50
- 3 B. G. Archer, The Loves of Krishna in Indian Painting and Poetry, London 1957
- 4 M. K. Majumdar, The Gujarati School of Painting, Journal of the Indian Society of Oriental Art, 1942, Volume X, Plates 3-4

को चित्र में दिखलाने की चेष्टा की गयी। तदनन्तर, जैन चित्रकला, मुस्लिम चित्रकला—सबको कृष्ण-काव्य ने भूरि-प्रभावित किया। इस तरह अत्याधुनिक काल तक कृष्ण-काव्य के चित्र-विचित्र भाव चित्रकला में स्थान पाते रहे हैं। यह इसी से प्रमाणित होता है कि आधुनिक भारतीय चित्रकला के चार प्रमुख कला-कारों—रवीन्द्रनाथ ठाकुर, अमृता शेरगिल, जामिनी राय और जार्ज कीट—में अन्तिम दो—जामिनी राय और जार्ज कीट ने भारतीय काव्य में वर्णित कृष्ण-सम्बन्धी भावों को ही अपनी चित्रकला का विषय बनाया। जार्ज कीट ने अपनी चित्रकृतियों में विशेषकर 'गीतगोविन्द' के भाव चित्रों को प्रस्तुत किया है। उसके चित्रों पर कृष्ण-काव्य का निविड प्रभाव इससे भी सिद्ध होता है कि उसने 'गीत-गोविन्द' का अनुवाद किया था। फलस्वरूप, 'गीतगोविन्द' के अनेक हृदयहारी भाव उसके सत्कार में समा गये थे, जिनकी सतत अभिव्यक्ति उसके चित्रों में पायी जाती है।¹ इतना ही नहीं, भारत की ग्राम्य, आचलिक या जानपदिक चित्रकला को भी कृष्ण-काव्य ने प्रभावित किया है। डब्ल्यू जी आर्चर ने बंगाल के ग्रामों में बसनेवाली एक पेशेवर 'जुटुपटुआ' जाति का उल्लेख किया है; जिसके सदस्य धूम-धूमकर कृष्ण-कथा को गीतबद्ध कर गाते चलते हैं और उसके भावों का समानान्तर प्रदर्शन अपने रंगीन चित्रों द्वारा करते जाते हैं।²

जिस तरह भारतीय कला के इतिहास में हम काव्य और चित्रकला के बीच इनके तात्त्विक अन्त सम्बन्ध को समर्पित करनेवाला पारस्परिक प्रभाव-विनिमय पाते हैं, उसी तरह पाश्चात्य कला-साहित्य में भी इस पारस्परिक प्रभाव-विनिमय के अनेक उदाहरण मिलते हैं। कहा जाता है कि स्पेन्सर व कई काव्यात्मक स्थल चित्रित यवनिकाओं और स्वांगलीलाओं पर निर्भर हैं तथा अठारहवीं शताब्दी की भूदृश्याकन-सम्बन्धी कविताओं पर क्लोड लोरेँ तथा Salvatore Rosa के चित्रों का गहरा प्रभाव है। यह भी कहा जाता है कि कीट्स की प्रसिद्ध कविता 'ओड ऑन ए ग्रेसियन अन' की सम्पूर्ण प्रेरणा और परिवेष्ट क्लोड लोरेँ के एक विशेष चित्र से गृहीत है।³ इसी तरह स्टिफेन ए लाराबी ने इस तथ्य का विस्तारपूर्वक उल्लेख किया है कि किस प्रकार ग्रीक मूर्तिकला ने अंग्रेजी कविता को विषय वस्तु और प्रेरणा की दृष्टि से प्रभावित किया है।⁴ रेने वेल्क और ऑस्टिन वारेन ने

1 George Keyt by Martin Russel, Bombay, 1950

2 W G Archer, The Loves of Krishna in Indian Painting and Poetry, London, 1957, p 112

3 John Keats by S r Sidney Colvin, London, 1917

4 Stephen A Larrabee, English Bards and Grecian Marbles, The Relationship between Sculpture and Poetry specially in the Romantic Period, New York, 1943

अल्बियर बियाँडे के ग्रन्थ¹ के आधार पर यह उल्लेख किया है कि मुलार्मे को अपनी एक प्रसिद्ध कविता² की विषय-वस्तु लन्दन नेशनल गैलरी में प्राप्त बाउचर के एक चित्र पर्यवेक्षण से मिली थी।³ चार्ल्स बॉद्लेयर ने अपनी कविताओं में जिस यथार्थ-वाद की यदा-कदा अभिव्यक्ति की है, उसकी प्रेरणा उसने फुबै की चित्रकृतियों से ग्रहण की थी।⁴ इतना ही नहीं, स्वयं बॉद्लेयर ने ऐसे कुछ चित्र भी बनाये हैं, जो उसके काव्य के कला-पक्ष की मूर्त पीठिका प्रस्तुत करते हैं। इन चित्रों में ये विशेष उल्लेखनीय हैं—'चार्ल्स बॉद्लेयर सेल्फ पोर्ट्रेट', 'पोर्ट्रेट ऑव ए वूमैन' और 'चार्ल्स बॉद्लेयर सेल्फ पोर्ट्रेट ड्रॉन अण्डर द इन्फ्लुयेन्स ऑव हृशिश'। सम्भव है, कुछ लोग की दृष्टि से बॉद्लेयर की कला में चित्र और काव्य का यह तात्त्विक सम्मिश्रण या प्रभाव-विनिमय घुणाक्षर न्याम से हो गया हो, किन्तु, वास्तविकता ऐसी नहीं है। वह निदान्तत कलाओं का पारस्परिक प्रभाव विनिमय और तात्त्विक समीकरण चाहता था। बॉद्लेयर के विशेषज्ञ एनिड स्टार्की ने भी इस तथ्य पर विशेष बल दिया है।⁵

इसी तरह रोझेटी के चित्रों और दान्ते के काव्यगत भावों के तुलनात्मक विवेचन से काव्य और चित्रकला के तात्त्विक अन्त सम्बन्ध पर प्रकाश पड़ता है। रोझेटी ने 1862 ई. के पूर्व दान्ते की कविता के कुछ भावों के अनुरूप चित्र बनाये थे तथा कुछ अपनी कविताओं के भावों को भी मूर्त पीठिका प्रदान करने के लिए उमने अनेक चित्र प्रस्तुत किये थे, जिन्हें आधार मानकर निकोलेट प्रे ने एक ही विषय पर रचित काव्य और चित्रकला का अच्छा तुलनात्मक अध्ययन प्रस्तुत किया है। प्रसंगानुसार प्रे ने काव्य और चित्रकला के तात्त्विक अन्त सम्बन्ध का जो

1 *La Poesie de Stéphane Mallarmé* (Paris 1925)

2 *L'Après midi d'un faune*

3 *Rene Welleck and Austin Warren, Theory of Literature*, Harcourt Brace and Company, New York, 1946, p. 124

4 *Charles Baudelaire (Selected Poems)*, translated by *Geoffrey Wagner* and an introduction by *Enid Starkie*, London, 1946, p. 11

5 "Baudelaire imagined that it might be possible 'to find one art which would compromise all the languages, would appeal to all his senses'. In his poetry he endeavoured to use the idiom of all the arts, to render what his eyes saw not merely in line and colour, what his ear perceived not only in harmony, but to glide imperceptibly from one mode of expression to the other. Since 'les parfums, les couleurs et les sons se répondent' then he could render colour by means of harmony and sound by means of colour and line"—*Enid Starkie, Charles Baudelaire (Selected Poems)*, translated by *Geoffrey Wagner*, London, 1946, p. 15.

निरूपण किया है, वह अध्येतव्य है।¹ काव्य और चित्रकला के तात्त्विक अन्त-सम्बन्धों के उद्घाटन-क्रम में इस पर भी विचार किया जाना चाहिए कि कुछ प्रसिद्ध कवियों द्वारा प्रस्तुत काव्य वर्णित छवि को स्वयं कवि ने अपनी चित्रकला में या अन्य चित्रकारों ने अपने चित्रों में किस तरह अभिव्यक्त किया है। इस दृष्टि से डी. जी. रोज़ेटी, हल्मन हन्ट तथा मिलेस विंगिष्ट और उल्लेखनीय हैं। ये तीनों काव्य-रसिक चित्रकार थे। रोज़ेटी को कौट्स की कविताओं से अत्यधिक प्यार था। अतः इसने कौट्स की कविताओं में प्राप्त अनेक छटाओं को अपनी तूलिना से आँकने का सफल प्रयास किया है। इसी तरह हल्मन हन्ट और मिलेस, शेक्सपीयर की कविताओं से प्रभावित थे। फलस्वरूप इन दोनों ने शेक्सपीयर के काव्य में प्रस्तुत कई छवियों को चित्र में आँकने की चेष्टा की है।² काव्य और चित्र के इस प्रभाव-विनिमय और परस्पर्य से इन दोनों कलाओं का अन्त-सम्बन्ध समर्थित होता है।

हम देख चुके हैं कि अंग्रेजी के रोमाण्टिक कवियों के बीच काव्य और चित्रकला की अन्तरगता की दृष्टि से डी. जी. रोज़ेटी की कृतियाँ और विचार उल्लेखनीय महत्त्व रखते हैं। रोज़ेटी की दृष्टि में श्रेष्ठ कविता के लिए चित्रात्मक होना आवश्यक है।³ सम्भव है, रोज़ेटी कवि और चित्रकार—दोनों थे, अतः इन्होंने काव्य की चित्रात्मकता और चित्र की काव्यात्मकता पर बल दिया। इनके अनुसार चित्र के विषय में काव्यात्मक भाव-निवेदन रहना चाहिए और कविता के भाव-निवेदन में एक चित्रोपम चाक्षुष भगिमा होनी चाहिए। इस प्रकार रोज़ेटी काव्य-तत्त्व और चित्रात्मकता की युगपद स्थिति के व्याख्याता थे। अतः मॉरिस बाउरा ने रोज़ेटी की कला पर विचार करते समय उनकी कला के पतादृश तत्त्व समास को विशेष महत्त्व दिया है।⁴ इस तरह रोज़ेटी शब्द और लय के माध्यम से वह प्रभाव पैदा करना चाहते थे, जो प्रायः रंग और रेखाओं से सम्भव हुआ करता है। रोज़ेटी ने 'द हिल सम्मिट'-जैसी कविताओं में ऐसी ही समन्वित कला का निदर्शन प्रस्तुत किया है। अतः विद्वानों का कथन है कि रोज़ेटी के व्यक्तित्व और कला में

1 Nicolette Gray, Rossetti, Dante and Ourselves, Faber and Faber, London, 1945, p. 17

2 अनिलकुमार हाननार, यूरोपीय शिल्प तथा (स्थापत्य भासकर्मों ओ चित्रकला) गजकला विश्व-विद्यालय प्रकाशन पृ. 109-110।

3 रोज़ेटी ने अपनी मान्यता को स्पष्ट करते हुए लिखा है—

"Picture and Poem must bear the same relation to each other as beauty in man and woman, the point of meeting where the two are most identical is the supreme perfection"—D. G. Rossetti, Collected Works of Dante Gabriel Rossetti, p. 15

4 Sir Maurice Bowra, The Romantic Imagination, Oxford University Press, London, 1961, p. 207

हम चित्र और काव्य का अद्भुत सम्बन्ध पाते हैं।¹

जिस अनेक कवियों के चित्रकार होने से काव्य और चित्रकला का तात्त्विक अन्त सम्बन्ध समर्थित होता है, उन चित्रकार-कवियों में, विशेषकर अंग्रेजी के रोमाण्टिक कवियों के बीच, बलियम ब्लेक का बहुत ऊँचा स्थान है। अतः इनके काव्य और चित्रकला पर कुछ विस्तार में विचार करना समीचीन प्रतीत होता है।² ब्लेक की चित्रकला की सर्वश्रेष्ठ विशिष्टता है उसकी प्रतीकात्मकता, कारण, ब्लेक की दृष्टि में किसी भी कलाकृति के उत्कृष्ट होने के लिए उसका प्रतीकात्मक होना अनिवार्य है। इसीलिए ब्लेक ने कला में विनियोग पानेवाली कई प्रकार की कल्पनाओं के बीच प्रतीकात्मक कल्पना को ही सर्वोच्च स्थान दिया और प्रतीकात्मक कल्पना की ऊँचाई को निःदिष्ट करने के लिए उसे 'विजन' कहना अधिक पसन्द किया। फलस्वरूप, ब्लेक की चित्रकला में हमें उसके काव्य की तरह कल्पना और आध्यात्मिकता की अधिकता मिलती है। इतना ही नहीं, अन्य दृष्टियों से भी ब्लेक की कविता और चित्रकला में सैद्धान्तिक समानता है, जो दोनों कलाओं के तात्त्विक अन्त सम्बन्ध को महत्त्वपूर्ण सिद्ध करती है। जैसे, ब्लेक ने कविता की तरह चित्रकला में व्यर्थता के बहिष्कार और अर्थवत्ता के आधान को पार्यन्तिक महत्त्व दिया है।³ किन्तु, ब्लेक की चित्रकला के प्रसंग में हमें महादेवी की चित्रकला की तरह यह स्वीकार करना पड़ता है कि ब्लेक ने चित्रकला के शिल्प-पक्ष की कोई विधिवत् शिक्षा नहीं पायी थी। अतः ब्लेक की चित्रकला में भी शिल्प नैपुण्य नहीं है, जिस अभाव की पूर्ति उन्होंने महादेवी के सदृश अपने सहज ज्ञान और कल्पना-शक्ति की समृद्धि से की है।⁴

ललितकलाओं का तात्त्विक मिश्रण या विशेषकर काव्य, चित्र और संगीत को परस्पर निकट ल कर उनके कुछ तत्त्वों का मिश्रण स्वच्छन्दतावाद (रोमाण्टिसिज्म) की एक विशिष्ट प्रवृत्ति है। अंग्रेजी की रोमाण्टिक कविता या हिन्दी की छायावादी कविता में ही नहीं, अन्यत्र भी जहाँ जहाँ साहित्य जगत् में स्वच्छन्दतावाद (रोमाण्टिसिज्म) की हवा चली है, तब-तब वहाँ के साहित्य सृजन में ललित-

1 *Lucien Pissarro, Rossetti*, published by T C and E C Jack, London, pp 11-12

2 *William Blake and his illustrations to the Divine Comedy*, collected in *Essays and Introductions* by W B Yeats, London, 1961, p 116

3 "As poetry admits not a letter that is insignificant, so painting admits not a grain of sand or a blade of grass insignificant, much less an insignificant blot or blur"—quoted on p 122, *Essays and Introductions* by W B Yeats, London, 1961

4 महादेवी के काव्य और चित्रकला का तुलनात्मक अध्ययन, जो काव्य और चित्रकला के तात्त्विक अन्त सम्बन्ध को उद्घाटन करता है, प्रस्तुत शोध प्रबन्ध के द्वितीय खण्ड के प्रथम अध्याय में उपस्थित किया जायेगा।

बनाओ की परस्पररोपकारिता देखी गयी है। जर्मनी के रोमाण्टिक साहित्य का यही हाल रहा है।¹ अतः हम वाक्य और चित्ररत्ना के तात्त्विक अन्त सम्बन्ध को निरूपित करते समय ब्लेक के वाक्य और चित्ररत्ना को इसी सन्दर्भ में रखकर देखना है।

ब्लेक की चित्ररत्ना पर डी एच लॉरेन्स ने भी विचार किया है। लॉरेन्स का कहना है कि ब्लेक इंग्लैण्ड के चित्रकारों के बीच एक अपवाद था, क्योंकि ब्लेक ने भूदृश्यों (लैण्डस्केप) और जलरग चित्रण (वाटर कलर), जो इंग्लैण्ड की चित्ररत्ना के प्रधान अंग हैं, से भिन्न कल्पना-निगूढ चित्रों का सृजन किया। यद्यपि ब्लेक ने अपने चित्रों को कृत्रिम ढंग से प्रतीकात्मक बना दिया और चित्रों की तथोक्त अनिश्चित कृत्रिम प्रतीकात्मकता ने कुछ विचारकों की दृष्टि में ब्लेक की चित्ररत्ना को दोषपूर्ण बना दिया, तथापि ब्लेक के चित्रों में सहजानुभूति और अन्तःप्रेरित भावुकता की प्रचुरता मिलती है² जिसे हम उसकी रोमाण्टिक प्रवृत्ति का प्रतिफलन कह सकते हैं। इतना ही नहीं, कल्पना सहजानुभूति और अन्तःप्रेरित भावुकता की अधिकता के कारण उसकी अधिनाश चित्र कृतियाँ यहाँ तक कि चित्रों में अंकित मानव-आकृतियाँ भी मात्र भावचित्र बनकर रह गयी हैं। और, यह जगजाहिर बात है कि ब्लेक के चित्रों की यह आत्मनिष्ठ भावुकता उसके वाक्य में भी प्रचुर मात्रा में मिलती है।

कुल मिलाकर ब्लेक की सबसे बड़ी कलात्मक उपलब्धि है—वाक्य-रत्ना और चित्ररत्ना का समन्वय, जिसे हम 'मिन्धेमिस ऑफ लिटररी एण्ड विजुअल फॉर्म' कह सकते हैं। तदनन्तर, यह ध्यान देने की बात है कि ब्लेक की कविताएँ और चित्र परस्पर एक दूसरे के पूरक हैं तथा पारस्पर्य के आधार पर एक दूसरे की अर्थवत्ता का उद्घाटन करते हैं।³ प्रो एन्थोनी ब्लेक की तो यह धारणा है कि ब्लेक का एकमात्र जीवनव्यापी उद्देश्य था वाक्य और चित्ररत्ना के बीच समीकरण तथा तात्त्विक सामञ्जस्य उपस्थित करना। अतः ब्लेक में केवल कवि या केवल चित्रकार था, बल्कि वह कवि चित्रकार था।

ब्लेक ने चित्रों के द्वारा अपन वाक्य की तरह अन्तर्मान के धामिनी और दार्शनिक

1 Charles Edwin Laughton *The Romantic Revolt* London, 1907, p. 186

2 D. H. Lawrence, *A Promos of Lady Chatterley's Lover and Other Essays*, Perguin Books, p. 26

3 Title page to the *Songs of Innocence*, Title page to the *Songs of Experience* (Plate No 14a-14b), *Infant Joy* (Plate 15a), *The Sick Rose* (Plate 15b), *The Shepherd* (Plate 17b), *The Divine Image* (19a), *The Blossom* (13b) *The Evening Green* (19a), *Holy Thursday* (19b), Title page to the *Marriage of Heaven and Hell* (Plate 22a),—*The Art of William Blake* by Anthony Blunt, New York, 1959.

विचारों को व्यक्त करने की चेष्टा की है। अतः ब्लेक की कविता और चित्र दोनों में हम एक प्रकार का रहस्यात्मक प्रतीकवाद मिलता है। यहाँ यह ध्यातव्य है कि मौलिक होते हुए भी ब्लेक ने काव्य और चित्र—दोनों क्षेत्रों में अपने पूर्ववर्तियों से प्रभाव ग्रहण किया है। किन्तु, इन गृहीत प्रभावों के वजूध में भी अपनी समृद्ध कल्पना के कारण ब्लेक मौलिकता से वंचित नहीं हो सके हैं। इनकी चित्रकारी के प्रसंग में यह जान लेना आवश्यक है कि कवि बनने के बहुत बाद इन्होंने चित्रकार के रूप में अपना विकास किया। कविता के क्षेत्र में जहाँ इन्होंने बीस वर्ष की उम्र तक आते आते ऐसी अनेक उत्तम कविताओं की रचना की, जिनकी श्रेष्ठता को ये अपनी परवर्ती रचनाओं के द्वारा अतिश्रान्त नहीं कर सके, वहाँ चित्रकार के रूप में इनका विकास तीस वर्ष की उम्र के बाद प्रारम्भ हुआ। किन्तु इनके कवि रूप और चित्रकार रूप के आरम्भ और विकास में जो भी काल भेद रहा हो इनके उक्त दोनों रूप एक दूसरे के पूरक रहे हैं। 'सांस ऑफ इन्नोसेन्स' से प्रारम्भ कर 'इन्फुमिनेशन्स टु जेरुजलम', 'द बुक ऑफ जॉब' और 'दान्ते वाटर-वेलस' की चित्रावलियाँ तक सर्वत्र इनके काव्यगत भावा की ही ऋजु या प्रकारान्तर अभिव्यक्ति हुई है। अतः इनकी कलाकार-आत्मा ने कवि और चित्रकार—इन दोनों रूपों में अपनी अभिव्यक्ति पायी है। फलस्वरूप, इनकी कला को पूर्णतः समझने के लिए इनके ये दोनों रूप अधुणा महत्त्व रखते हैं। सचमुच, जैसा कि एन्थोनी ब्लेक ने कहा है, ब्लेक का स्थान चित्रकार के रूप में उतना ही महत्त्वपूर्ण है, जितना कि कवि के रूप में।¹ इतना ही नहीं, ब्लेक ने समान सिद्धान्तों के आधार पर काव्य और चित्र—दोनों की सृष्टि की है। उदाहरण के लिए, ब्लेक ने इन दोनों कलाओं के मूल में 'कल्पना' या 'डिवाइन विजन' को प्रधान स्थान दिया है। अतः इनकी स्पष्ट धारणा है कि काव्य और चित्र (संगीत भी) कल्पनात्मक कलाएँ हैं तथा इनका पारस्परिक अन्तःसम्बन्ध कल्पना की उभयनिष्ठता पर मुख्यतः निर्भर है।² फलस्वरूप, ब्लेक ने इन कल्पनात्मक कलाओं के अन्तःसम्बन्ध के कारण इनसे सम्बद्ध कलाकारों—यथा, कवि, चित्रकार, संगीतज्ञ, स्थापत्यकार प्रभृति को एक

1 Sherman E Lee, 'Les Ukhona and Blake's Illustrations to Dante', collected in 'Art and Thought' (issued in honour of Dr Anand K. Coomarswamy on the occasion of his 70th birthday) edited by A.

ही वोटि का मनुष्य माना है ।¹ इसी तरह रवीन्द्रनाथ ठाकुर की कविताओं और चित्रों के अध्ययन में इन दोनों कलाओं का तात्त्विक अन्त गम्यन्ध प्रतिपादिन होता है, क्योंकि उनकी चित्रकला रेखाओं में रची हुई उनकी कविता सिद्ध होती है ।²

वाक्य और चित्रकला की तरह चित्रकला और संगीतकला में भी प्रभूत तात्त्विक साम्य है । प्रभाव की अन्विति, विधान की चारता और सानुपातिक सौन्दर्यात्मक उपनयन के लिए एक प्रकार के 'गणित' का निर्वाह, जिन्हें हम ललित-कलाओं की तात्त्विक विभूति कह सकते हैं, चित्रकला और संगीतकला में समान रूप में विनियोग पाते हैं । उदाहरणार्थ, अनुपात-रक्षा जिस तरह संगीतकला के स्वर-सामञ्जस्य में अपेक्षित है, उसी तरह अनुपात रक्षा चित्र-जगत् के रूपांकन में लालित्य मृष्टि के लिए अनिवार्य है । इस प्रकार 'अनुपात' को हम 'लय' की तरह ममय ललितकलाओं की नींव कह सकते हैं ।

इसी 'अनुपात' पर कलाओं का संयोजन-मिद्धान्त निर्भर करता है । यह सर्व-विदित है कि कला की सभी कृतियाँ 'संयोजन' से सौष्ठव प्राप्त करती हैं । विविध कलाओं में समानरूपेण समादृत इस संयोजन-तत्त्व को सिद्ध करनेवाले कुछ प्रमुख साधन इस प्रकार हैं—अनुपात, सन्तुलन और समप्रवाह अथवा छन्दगति । सन्तुलन द्वारा संयोग में स्थायित्व का आधान होता है । स्थापत्यकला और मूर्तिकला को छोड़कर शेष कलाओं में यह 'सन्तुलन' भौतिक पदार्थों का न होकर प्रधानतः भावनाओं का होता है । भौतिक दृष्टि से सन्तुलन की उपसन्धि के लिए समान माप की वस्तुओं को समान अन्तर पर रखा जाता है अथवा असम माप की वस्तुओं को विषम अन्तर पर उपस्थित किया जाता है । इस प्रकार स्थापत्यकला और मूर्तिकला में सन्तुलन की स्थापना के लिए दृष्टि चेतना का विशेष सहारा लिया जाता है । दृष्टि-चेतना पर निर्भर सन्तुलन प्रधानतः दो प्रकार का होता है—सम सन्तुलन और असम सन्तुलन । सम सन्तुलन में एक मध्य बिन्दु से समान अन्तर पर समान आकार अथवा समान तौल की वस्तुओं का अभिविन्यसन किया जाता है । तदनन्तर असम सन्तुलन में किसी मध्य बिन्दु से असम पार्थक्य पर विषय, माप अथवा तौल की वस्तुओं का विन्यास किया जाता है । इस असम सन्तुलन में कभी

1 A Poet a Painter, a Musician, an Architect ,
the Man or Woman who is not one of these is not a Christian
You must leave Father and Mother
and Houses and lands if they stand in the way of Art

—Blake's Works, edited by Geoffrey Keynes,
Nonesuch Press, 1925, p 765

2 Fragment from a Letter by Rabindranath Tagore, 4 Arts Annual, 1936-37, edited by A Coomaraswamy, O C Gangoly, Corporation Street, Calcutta,

कभी कलाओं में रस-वैविध्य अथवा भाव-समलता का संचार होता है।

तदनन्तर, संगीतकला जिन दृश्य-अदृश्य सूक्ष्मताओं का निबन्धन ध्वनि या लय के सहारे करती है, उन्हें चित्रकला रंग-रेखाओं के द्वारा ध्वनित करती है।¹ इसी पृथुल साम्य के कारण खनादें व विन्दी ने चित्र और संगीत को भगिनी कला के रूप में स्वीकार किया है।² विन्दी से भी बहुत पहले प्लूटार्क ने सम्भवतः चित्र-कला और संगीतकला के साम्य को निर्दिष्ट करने के लिए चित्रकला की तुलना में संगीतकला के एक विशेष अंग—नृत्यकला को उपस्थित कर दिया था।

भारतीय कला-साहित्य के अवलोकन से संगीतकला और चित्रकला का तात्त्विक अन्तःसम्बन्ध इस कारण प्रतिपादित होता है कि यहाँ प्रायः सभी राग-रागिनियों के वैशिष्ट्यबोधक चित्र रंग-रेखाओं में बंधे मिलते हैं। य रागमाला चित्र संगीतकला और चित्रकला की पारस्परिकता के द्योतक है। विशेषकर राजस्थानी चित्र तो रागमाला के अंकन में भरे पड़े हैं। रागमालाओं की कल्पना का प्रादुर्भाव-काल 15वीं शती के आस-पास माना जाता है। राजस्थान शैली के अलावा रागमाला चित्रावलियाँ दक्की शैली, बसोहली शैली, पहाड़ी शैली और मुगल शैली में भी पायी जाती हैं। किन्तु, कला-दृष्टि से राजस्थानी रागमाला ही महत्वपूर्ण है। राजस्थानी चित्रकला में प्रचलित ये रागमाला-चित्र ललितकलाओं के तात्त्विक अन्तःसम्बन्ध और उनकी पारस्परिकता के अद्भुत प्रमाण हैं, कारण, इन राजस्थानी रागमाला चित्रों में उस नायिकाभेद की भी अभिव्यक्ति हुई है, जो काव्य-कला का विषय है और जिसका प्रचार राजस्थान शैली में 'रसिकप्रिया' की रचना के बाद हुआ।³ इस प्रकार रागमाला चित्रों के माध्यम से नायिका-भेद के चित्रण ने भारतीय कला में काव्य, चित्र और संगीत की त्रिवेणी प्रस्तुत कर दी। अतः सैद्धान्तिक धरातल पर ही नहीं, व्यवहार में भी चित्रकला और संगीतकला का तात्त्विक अन्तःसम्बन्ध स्पष्ट है।

कुछ विचारक चित्रकला और संगीतकला की पृथक्ता को प्रतिपादित करते हुए कहते हैं कि चित्रकला मुख्यतः वर्ण-संयोजन और रूप विधान है, जबकि संगीत-कला मुख्यतः स्वर-योजना और भावाभिव्यक्ति है। साथ ही, उनका यह मत है कि काव्य-रचना के जिस युग में दुर्गुण गुण की प्रधानता रहती है, उस युग की काव्य-रचना में चित्रात्मकता बढ़ती जाती है और संगीतात्मकता घट जाती है। इसके विलोमस्वरूप जिस युग की काव्य-रचना में संगीतात्मकता अधिक रहती है, उसमें

1 Paragone by Leonardo Da Vinci, with an introduction and English translation by Irma A. Richter, London, p. 73

2 Ibid, p. 74

3 कला-भवन का एक विशिष्ट चित्र संग्रह, राय आनन्दकृष्ण, कला-निधि, पाली, अंक 6, पृ. 69

विनात्मकता घट जाती है। हिन्दु धर्म धारणा निराला भावित्वपूर्ण है, क्योंकि प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध के द्वितीय मण्ड के प्रथम अध्याय में हम यह पाये हैं कि छायावाद युग की कुछ उल्टी-पल्टी रचनाओं में रस प्रसार मनीषात्मकता और विनात्मकता—दोनों का एक साथ पूर्ण निर्वाह हुआ है। इस दृष्टि में 'रस' की दार्शनिक दृष्टि' महाभारत प्रसंगीय है। हमना ही नहीं, पाश्चात्य मनीषा में भी कल्प-आध की कलात्मक महत्त्व दहर बेरसिपोला ने व्यावहारिक धारणा पर धिय और मनीषा के साहित्य अन्त-गम्यत्व को सिद्ध कर दिया है। दार्शनिक धारणा पर ह्योम में इन दोनों कलाओं के अन्त-गम्यत्व को बहुत स्पष्टता के साथ स्वीकार दिया है और यह माना है कि ये दोनों कलाएँ अत्यन्त निकट हैं।¹ हमों पर गिस्तान ने भी आधर, आत्मन तथा प्रेयसीयता की दृष्टि में इन दोनों कलाओं के साहित्य अन्त-गम्यत्व का उद्घाटन किया है।²

तदन्तर, कई चित्रकारों की चित्रकला पर विचार करने में चित्र और मनीषा के अन्त-गम्यत्व का क्या समझा है। उदाहरण के लिए हम काण्डिन्स्की की चित्र-कला पर विचार कर सका है। काण्डिन्स्की अमूर्त उपाधित्वाद या नैक्यवाद के प्रथम कमी गिन्पी मान आते हैं।³ हमोंन सर्वत्र अपनी कृतियों में चित्रकला और मनीषा के बीच अद्भुत सादृश्य और साहित्य गम्य दिग्मानों की खोज की है। कहा जाता है कि शाशुव कलाओं, विनात्मक चित्रकला के नैक्यवाद की विधान में मनीषात्मकता भरने की जैसी खोज काण्डिन्स्की ने की है, वैसी खोज कोई अन्य चित्रकार अब तक नहीं कर सका है।⁴ काण्डिन्स्की की यह कला-प्रवृत्ति एक साहित्य गिस्तान पर निर्भर है। इस साहित्य गिस्तान का सूत्राधार है—रस का मनाई-ज्ञान प्रभाव।⁵ रस के इस मनोई-ज्ञान प्रभाव के द्वारा ही नाद और रंग (रस) के मनीषात्मकता को उपरिष्ठ कर चित्रा मनीषात्मकता भरी जाती है।

तदन्तर, चित्रकला और मूर्तिरत्ना का साहित्य अन्त-गम्यत्व सहज अनुभव है। ये दोनों कलाएँ दृश्य हैं, शाशुव प्रत्यक्ष पर अधिक निर्भर हैं, स्थूल साधना के द्वारा अभिव्यक्ति और प्रेयसीयता को गम्यन करती हैं तथा भाव के किसी आस्पद को देवीय अन्तराल (स्पेस) में रसकर उपरिष्ठ करती हैं।⁶ अतः चित्रकला और

1 *Hegel, The Philosophy of Fine Art, Volume III, London, 1920, p. 347-348*

2 *Lietz Gilsen, Painting and Reality, London, 1937, p. 13*

3. श्री अज्ञेय कुमार नवीराज्याय, काण्डिन्स्की, प्रथम संस्करण, बंगाल विश्वविद्यालय, प्रवर्तकता स्ट्रीट, कलकत्ता, पृ. 21, 29

4 *E. H. Ramsden, An Introduction to Modern Art, London, 1940, p. 34.*

5 *Ibid, p. 36-37*

6 *Hegel, The Philosophy of Fine Art, translated by Oamaston, London, 1920, Volume III, p. 348.*

मूर्तिकला का तात्त्विक अन्त सम्बन्ध उतना ही स्पष्ट है, जितना कि वाय्य और संगीत का।

दृश्य कलाओं के बीच चित्रकला और स्थापत्यकला के अन्त सम्बन्धों पर कुछ विस्तार से विचार करने की आवश्यकता है, क्योंकि चित्रकला आधार और माध्यम की दृष्टि से दृश्य कलाओं के बीच सर्वाधिक सूक्ष्म है और स्थापत्यकला सर्वाधिक स्थूल। तथापि कलाओं के बीच तात्त्विक अन्त सम्बन्ध की व्याप्ति के कारण इन दोनों कलाओं में भी पर्याप्त पारस्परिकता है। विशेषकर, 'कन्स्ट्रक्टिविज्म' के उदय के बाद चित्रकला और स्थापत्यकला की निकटता और भी महत्त्वपूर्ण हो गयी है। चित्रकला में इस 'बाद' के प्रवर्तकों ने स्थापत्य से आगे बढ़कर अभियान्त्रिकी के समावेश को वांछनीय माना है। इस प्रकार चित्रकला के क्षेत्र में लगभग 1917 ई. के पश्चात् त्रिपाद्ववाद (क्युबिज्म) को अपूर्ण मानकर इस नये 'बाद' का प्रवर्तन चित्रकला में स्थापत्य के तत्त्वा की स्वीकृति का प्रमाण है।¹ सच तो यह है कि स्थापत्यकला सभी कलाओं की जननी है। अग्रेजी में एक पुरानी कहावत प्रचलित है—'आर्किटेक्चर इज दै मदर ऑव दै आर्ट्स।' अतः कई विचारकों, जैसे आर. एच. विलेन्स्की ने चित्रकला और स्थापत्य के तात्त्विक अन्त सम्बन्धों पर विस्तृत विचार किया है।² त्रिपाद्ववाद या घनवाद की उद्भावना के प्रमुख कारणों में चित्रकला पर स्थापत्य का प्रभाव भी एक है। जॉर्जोने ने तो घनवाद को 'पेण्टेड इक्विवैलेंट टु आर्किटेक्चर' कहा है।³ अतः जॉर्जोने, आर. एच. विलेन्स्की इत्यादि ने घनवाद का मूल्यांकन स्थापत्य के प्रभावों और स्थापत्य की रुचि के अनुसार किया है। विलेन्स्की ने स्थापत्य रुचि का आधार पर घान गॉग, गॉगिन और रेनियर की कृतियों को दृष्टिगत रखते हुए घनवाद के दो नूतन भेद प्रस्तुत किये हैं—'प्लैट पैटर्न क्युबिज्म' और 'माउण्टेन ऑव प्रिक्स क्युबिज्म'।⁴ प्रथम प्रकार का समर्थन करनेवाला चित्रकार चपटी सतह पर कुछ प्रतीकों के सहारे अभीप्सित वस्तु को उपस्थित करता है, जिसमें विज्ञात्मक सघटन (डायग्रामेटिक ऑर्गेनाइजेशन) रहता है। दूसरे प्रकार का चित्रकार भी अपने को 'वास्तु चित्रकार' (आर्किटेक्चर पेण्टर) कहता है, किन्तु वह एक घाटना के लिए एक ही प्रतीक का समर्थक नहीं है। उसके अनुसार एक घाटना में अनेक प्रकार की अनुमूर्तियाँ और

- 1 *Sheldon Cheney, The Story of Modern Art, New York, 1947, pp 474-76*
- 2 *R H Wilemski, The Modern Movement in Art, London, 1956, p 19*
- 3 *Jan Gordon, Modern French Painters, 134—'Cubism is the painter's equivalent to architecture, or we may say architecture is a variety of Cubist sculpture'*
- 4 *R H Wilemski, The Modern Movement in Art, London, 1956, pp 163*

अर्थ-छवि का अर्थ रहनी है। अब उाते दमन के लिए प्रतीकों का वैयिष्य चाहिए। इन प्रकार उका विदनेपण ग यह सनेति होता है ति गितरना और श्यामनता मे केवल शास्त्रीय दुष्टि मे पारम्परित जन्त गम्यन्य नही है, बनि इन दोता मे प्रभावा का विनिमय चलता रहता है।

विषयवत्ता की तरफ काव्य पर भी वहीं-वही स्थापत्य का तात्त्विक प्रभाव पाया जाता है। उदाहरण के लिए बिलियम मोरिस की कविताओं पर स्थापत्य का प्रभाव।¹ इतना ही नहीं, अंग्रेजी आलोचना में कविता का विद्वेगण स्यापत्यवत्ता के रूपका के आधार पर होता रहा है, जो उसका दोना कलाओं की पारस्परिकता का निदर्शक है।² सद्युत नाट्यशास्त्र के ग्रन्थों में निरूपित प्रेक्षागृह और रगमन के विधान भी इस ओर प्रसारान्तर में गवेषित करते हैं। भरत के नाट्यशास्त्र, शिल्प-रत्न,³ सगीतस्तनाकर⁴ और मानसाद शिल्पशास्त्र⁵ में रगमन और प्रेक्षास्थान का जैसा निरूपण किया गया है, वह काव्य के एव विनिष्ट अंग—नाट्य के साथ स्थापत्यवत्ता की तात्त्विक निश्चयता को घोषित करता है।

तदनन्तर, संगीतकला और स्थापत्य में जो तात्त्विक अन्त सम्बन्ध है, वह उपेक्षणीय नहीं है। यद्यपि संगीत श्रव्य कला है और कुछ विचारकों की दृष्टि में मूढमतम कला है तथा स्थापत्यकला दृश्यरत्ना है और सर्वाधिक स्पष्ट कला है, तथापि इन दोनों का तात्त्विक अन्त सम्बन्ध अक्षुण्ण है। दमोदर शर्मा ने संगीत-कला को 'प्रोजेक्टेड स्केच' कहा है। अतः इससे विलोम को स्वीकार करते हुए हम संगीत को 'क्वोडैम आर्किटेक्चर' कह सकते हैं। स्थापत्यकला की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि इसमें सम्बन्ध-संगति रहती है और इसमें सन्तुलन, परस्परार्थित्व, संयोजन और विनियोजन उपादानों का घनत्व अन्य कलाओं की अपेक्षा अधिक मिलते है। संगीतकला भी अपनी उत्कृष्टता के निमित्त स्थापत्यकला के उक्त तत्वों को स्वीकार करती है। संगीतकला के क्षेत्र में स्वीकृत विधानों के बीच हम स्वर-सन्तुलन, स्वरों के आरोह-अवरोह का परस्परार्थित्व, संयोजन और स्वर-दोला की

1 *Graham Hough, The Last Romantics, London, 1961, p. 83*

2. जैसे, कॉन्फ्रिज ने बड़-मवय की आलोचना करते हुए लिखा है ,

"the style of architecture of Westminster Abbey is essentially
Coleridge's
Humphrey

Milford, London, 1938, p. 50

3 तिल्लवरत्न, श्रीकृष्णार, सन्धादव गणान शास्त्री, त्रिवेद्रम ससृत सोरीय न. 85, 1922.

4 संगीतरत्नाकर, सारंगदेव, मल्लाद्वय मंगेश रामकृष्ण तंतुग, गायरबाद सस्कृत ब्रह्मायली,
न 35 1897

५. मानसारशिल्पशास्त्र, सम्पादक पी. वे. भाचार्य, ऑक्सफोर्ड, १९३३.

घनता का सचेष्ट निर्वाह मिलता है। पिक्टर स्मुबेरखाण्डल ने अपने प्रसिद्ध प्रबन्ध में सगीत और स्थापत्यकला के इस तात्त्विक अन्त सम्बन्ध का तर्कपुष्ट निर्देश किया है।¹ सगीत और स्थापत्य में, जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है, सम्बन्धों की सगति का समान महत्त्व है। सगीत में यह सम्बन्ध सगति स्वरों के विधान पर निर्भर करती है और स्थापत्य में यह सम्बन्ध सगति स्थान-सम्बन्धी अन्तराल (स्पेस), प्राचीनों की पवित्रवदना और स्थूल द्रव्यों के भार या चाप पर कायम रहती है।² अतः हीगेल का मत है कि सगीत और स्थापत्य में प्रभूत साम्य है।³

अब हम काव्य और सगीतकला के तात्त्विक अन्त सम्बन्ध पर विचार करेंगे। ये दोनों श्रव्य कलाएँ हैं और इन दोनों की निकटता सर्वथा विख्यात है। यह सच है कि अत्याधुनिक कविता में सगीत में पृथक् होकर अपने स्वतन्त्र व्यंगित्व का निर्माण किया है और अब वह राग-रागिनियों में बाँधकर नहीं रची जाती है, किन्तु, अब भी कविता में उस लय का महत्त्व सुरक्षित है, जो सगीत का प्रधान तत्त्व है। अतः अत्याधुनिक कविता सगीत से रहित नहीं है, बल्कि वह प्राचीन काव्य के मुखर और आचेष्टित सगीत से दूर है। यह कहना अधिक समीचीन होगा कि अत्याधुनिक कविता में सगीत का आभ्यन्तरीकरण हो गया है। लय के सहयोग से कविता की आवृत्ति सुगम हो जाती है और उसकी प्रेयणीयता का प्रभाव क्षेत्र बढ़ जाता है। कविता का नाद सौन्दर्य, भाव प्रकाश अथवा अर्थ वैमत्य बहुत दूर तक कवियों की सगीत चेतना और लय-निर्वाह पर निर्भर करता है। कविता की यह सगीतात्मकता प्रधानतः दो रूपों में व्यक्त होती है, जिन्हें हम शब्द-सगीत और भाव सगीत या अर्थ-सगीत कह सकते हैं। तदनन्तर, शब्द और स्वर की घनिष्ठता भी काव्य और सगीत के तात्त्विक अन्त सम्बन्ध का निर्देश करती है। भारतीय परम्परा में वाणी की अधिष्ठात्री देवी सरस्वती के हाथ में (सगीतप्रियता के द्योतन के लिए) वीणा है। इस तरह भारतीय साहित्य में निरूपित सरस्वती का यह

1 Victor Zuckerkandl, Sound and Symbol, translated from the German by Willard R Trask, Pantheon Books 1956 p 240

2 S Alexander, Beauty and other Forms of Value, London, 1933, p 104

3 'Philosophy of Fine Art', 34

4 काव्य में प्रयुक्त लय के कई प्रकार होते हैं। जैसे नॉर्वीज के ने काव्योपयुक्त लय के द्वाते प्रकार निरूपित किये हैं—(क) छन्दस लय (Prosodic rhythm) जिसका प्रयोग माविक छन्दों में होता है (ख) उच्चरित लय (accentual rhythm) जिसका प्रयोग वणिक छन्दों में होता है (ग) अर्थनिर्भर लय (semantic rhythm) जिसके द्वारा अत्याधुनिक काव्य में सगीत का आभ्यन्तरीकरण हुआ है। अनुकृत अथवा स्वागम्युक्त लय (mimetic rhythm) जिसका प्रयोग प्राचीन काल में होता था।

पौराणिक स्वरूप भी काव्य (वाणी) और संगीत के तात्त्विक अन्त सम्बन्ध का निदर्शक है। सचमुच दोनों के संयोग से आधुनिक की व्यञ्जना निम्न उठती है और कविता आत्मा का सुन्दर संगीत बन जाती है।¹²

अरस्तू ने अपने काव्यशास्त्र में कविता के छह प्रमुख तत्त्वों में 'म्यूज़िक' और 'डिक्शन' की गणना की है और इन दोनों को प्रधानता दी है। सचमुच, कविता में ध्वनि और लय—दो ऐसे तत्त्व हैं, जिनका संगीत से निम्न सम्बन्ध है। प्रधानतः इन्हीं दो तत्त्वों के कारण काव्य में गीत का आधान होता है। अतः हम जब 'काव्य में संगीत' की चर्चा करते हैं, तब हमारा आशय संगीत की सम्पूर्ण शास्त्रीयता से नहीं रहता। जैसा कि मॉर्याप फ्री का कथन है, काव्य का स्वर-सौकर्य या उसकी स्वर सम्पदा ही काव्य का गीत है।¹⁴

उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट है कि कविता में छन्द और लय की स्वीकृति काव्य और संगीत की तात्त्विक निकटता का प्रमाण है। लय तो कविता के लिए छन्द में भी अधिक महत्त्वपूर्ण है, क्योंकि कविता छन्द या तिरस्कार कर सकती है, किन्तु लय का वहिष्कार नहीं कर पाती।¹⁵ यही कारण है कि हिन्दी की छायावादी कविता में जो मुक्त छन्द वर्णिक-मात्रिक बन्धनों के विरुद्ध विद्रोह का हरकारा बनाकर उपस्थित हुआ, वह लय की विद्यमानता के कारण ताल छन्द बन गया। इस तरह कविता और संगीत ही नहीं, सभी ललितकलाओं में लय संयोजन के अन्तर्भूत तत्त्वों में महत्त्वपूर्ण है। स्थापत्य जैसी स्थूल कला में लय का न्याय अधुण रहता है। कलाशास्त्रियों ने स्थापत्यकला में प्रयुक्त लय को 'आर्किटेक्टोनिक रिदम' कहा है।¹⁶ अतः उपर्युक्त विश्लेषण में यह स्पष्ट होता है कि लय की सार्वत्रिक विद्यमानता सभी ललितकलाओं के तात्त्विक अन्त सम्बन्ध के निदर्शक कारणों में एक है। फलस्वरूप, अनेक आधुनिक पाश्चात्य विचारकों ने लय की तात्त्विक सर्व-निष्ठता के कारण सभी ललितकलाओं के तत्त्वगत अन्त सम्बन्ध को अत्यधिक

1 भारतीय काव्यशास्त्र में कही-नही काव्योत्तर्य के विश्लेषण में नृत्य (जो संगीत का एक विशेष अंग है) का सहारा लिया गया है। उदाहरणार्थ 'अग्निपुराण' में जब बनु पट्टि कणाद्वेष्टा कर्मवीर्योत्तिरादिभि' कहकर काव्य की सहायिका भगिनी कन्याओं के सन्त से पुराणकार को सन्तोष नहीं हुआ, तब 'अग्निपुराण' में नृत्यादायक कर्मनिरूपणम् के नाम से नृत्यकला पर एक अध्याय ही लिख दिया गया।—दृष्टव्य अग्निपुराण का काव्याशास्त्रीय भाग, नेशनल पब्लिशिंग हाउस दिल्ली 1959 पृ 51

2 Melos

3 Lexis

4 Northrop Frye, Sound and Poetry, New York, 1957, pp 10-11

5 Two Lectures on an Aesthetic of Literature by B S Mardhekar, Karnatak Publishing House Bombay 2, 1944, p 27

6 Elie Faure, History of Art, Vol 5, translated from French by Walter Pach, London, 1930, p 78

महत्व दिया है। कलाओं के बीच इस सर्वसमादृत लय को हम दो मुख्य प्रकारों में बाँट सकते हैं—क्रमसंगत लय और क्रमहीन लय। क्रमसंगत लय में कला-निबद्ध इकाई की निश्चित क्रम से पुनरावृत्ति होती है और क्रमहीन लय में कला-निबद्ध इकाई की आवृत्ति अनिश्चित क्रम में होती है। अर्थात्, क्रमहीन लय में इकाइयों की पुनरावृत्ति विभिन्न प्रकार से होती है। इसका सुन्दर उदाहरण आर्क्स्ट्रा के विभिन्न वाद्यों द्वारा उत्पन्न संगीत प्रवाह में पाया जा सकता है।

जिस प्रकार काव्य और संगीत में तात्त्विक दृष्टि में अन्त सम्बन्ध और प्रभूत साम्य है, उसी प्रकार तुलनात्मक अध्ययन करने पर कुछ कवियों और संगीतकारों में पर्याप्त साम्य दिखायी पड़ता है। पाश्चात्य विचारकों ने कुछ कवियों और संगीतकारों को एक साथ लेकर ऐसे तुलनात्मक अध्ययन का अच्छा प्रयास किया है। डब्ल्यू आर एस मेण्डल का कहना है कि बीसवीं शताब्दी में जिस तरह कवियों के बीच टेनिसन रचना शिल्प की दृष्टि से असाधारण हैं, उसी तरह बीसवीं शताब्दी में संगीतकारों के बीच मेण्डलसन शिल्प नैपुण्य की दृष्टि से अप्रतिम हैं। शेक्सपीयर, टेनिसन, कीट्स और ब्राउनिंग के अलावा भी अनेक ऐसे कवि हैं, जो संगीतकारों की तुलना में भले ही कुछ संगीतकला-विषयक विशिष्टताएँ न रखते हों, किन्तु, कवि होने के नाते संगीत जैसी बाह्येतर कला से काफी रूचि रखते थे। उदाहरण के लिए हम बायरन का स्मरण कर सकते हैं। 1818 ई. में बायरन की 'द बाल्ज एन एपोस्टोफिज़ हिम्' शीर्षक कविता¹ छपी थी, जबकि 'वाल्स' के नाम से प्रसिद्ध इस जर्मन चरनृत्य का प्रवेश इंग्लैण्ड में 1818 ईस्वी में मात्र एक दशक पूर्व हुआ होगा। पाश्चात्य संगीत में 'रोमाण्टिक म्यूजिक' का अन्य भगिनी ललितकलाओं, विशेषकर, काव्य और चित्रकला से घनिष्ठ सम्बन्ध है। प्रायः ऐसा पाया जाता है कि प्रत्येक कला अपने रोमाण्टिक युग में अधिक प्रभावित रहती है। इसीलिए रोमाण्टिक युग की कविता भी बाह्येतर कलाओं से विशेष सम्बन्ध रखती है। फल-स्वरूप, प्रस्तुत शोध प्रबन्ध में ललितकलाओं के तात्त्विक विवेचन को हिन्दी की रोमाण्टिक कविता (छायावाद) के विशेष सन्दर्भ में प्रस्तुत किया गया है।

सारांश यह है कि रोमाण्टिक युग की कला में अन्य भगिनी कलाओं के प्रमुख तत्त्वों को अपने आपमें समाविष्ट करने की विशेष प्रवृत्ति रहती है। उदाहरण के लिए रोमाण्टिक युग के पाश्चात्य संगीत में हम काव्यकला की तत्कालीन समस्त प्रवृत्तियों का आधान पाते हैं। लनार्ड जी रैटनर ने पाश्चात्य संगीत कला का सर्वेक्षण प्रस्तुत करते हुए रोमाण्टिक युग के इस कला-संगम की चर्चा की है।²

1 The Selected Poetry of Lord Byron, edited by Leslie A Marchand, New York, 1951, pp 399-406

2 Leonard G Ratner, Music—The Listener's Art, New York, 1957, p. 200

रोमाण्टिक युग का प्रमुख संगीत इस दृष्टि से और भी महत्वपूर्ण है। यो उन्नीसवीं शताब्दी से पूर्व भी संगीतकला में वाक्यात्मकता और चित्रात्मकता का समावेश होता रहा था, किन्तु उन्नीसवीं शताब्दी में वाक्य चित्र और संगीत के तात्त्विक समीकरण को मिथ्यान्तत महत्व दिया गया।¹ इस प्रकार यह स्पष्ट है कि पाश्चात्य संगीतकला के रोमाण्टिक युग में संगीत, वाक्य और चित्र का घटूत गाथा अन्तर्-ग्रथन था। इतना ही नहीं, इस युग में अनेक संगीतकार, कवि और आलोचक थे। अतः इन संगीतकारों की रचना में हम संगीत और वाक्य के समुपन घरातल की अनुभूति और अभिव्यक्ति मिलती है। इसी युग में वेबर, बर्लियाज़, शुमान और वानेरे-जैंग संगीत विशारद हुए, जिनकी वारसित्री प्रतिभा साहित्य सृजन की ओर भी उन्मुख रहती थी। दूसरी ओर ई टी ए हॉफमान जैंग स्वच्छन्दनावाद के प्रबल पक्षधर लग्न थे जो साहित्य सृजन के साथ ही संगीतकला के क्षेत्र में नवीन प्रयोग और नयी रचनाएँ प्रस्तुत कर रहे थे। इस तरह इस युग में संगीत और वाक्य अत्यन्त निकट आ गये (जैंग, हिन्दी साहित्य के भक्तिवाक्य में) तथा कवि और संगीतकार एक दूसरे की विशेषताओं के विनिमय में तल्लीन हो गये। फलस्वरूप, संगीत के वाक्यात्मक और वाक्य के संगीतात्मक होने की एक विशेष प्रवृत्ति परवान पर पहुँच गयी। कवियों ने शब्दों की शब्दा समीत के आधार पर निर्मित की और संगीतकारों ने शब्दों को संगीत का बाह्य बना लिया। इस युग में वाक्य और संगीत ही नहीं, बल्कि सभी ललितकलाओं के तात्त्विक समगम का प्रवर्धन वानेरे की रचनाओं में मिलता है। वानेरे ने अपनी प्रसिद्ध कृति 'द आर्ट ऑफ़ द पयुचर' में ललितकलाओं के इस तात्त्विक समगम का सैद्धान्तिक निरूपण किया है।

इसी तरह पाश्चात्य संगीत में सवादी वर्णों को महत्व देने के बाद जिस प्रभाववादी संगीत का योगदान हुआ, उसका प्रभाववादी चित्रकला और प्रतीकवादी कविता से घनिष्ठ सम्बन्ध है। तात्त्विक और प्रवृत्तिगत साम्य की बात असंग रही पाश्चात्य प्रभाववादी संगीत का नामकरण हो चित्रकला की उस धारणा के अनुकरण पर किया गया है जिसका नेतृत्व प्रभाववादी चित्रकार कर रहे थे। ये चित्रकार जिस प्रकार अपनी कृतियों में बिन्दुचित्रण के द्वारा धूपछाँही छाया छवि को पैदा करते थे उसी प्रकार प्रभाववादी संगीतकार भी छोटे छोटे स्वन वृत्तों और विरल खण्डित स्वर-संगतियों के द्वारा नाद-सौन्दर्य की प्रभावान्विति का सृजन कर रहे थे। इसी तरह प्रतीकवादी कवियों की कविताओं ने प्रभाववादी संगीत को पर्याप्त सामग्री प्रदान की। कहा जाता है कि बर्लेंग मलार्मे मेटरलिक इत्यादि की प्रतीकवादी रचनाओं ने प्रभाववादी संगीतकारों के लिए प्रेरणास्त्रों का काम

विया। इनके द्वारा प्रयुक्त व्यञ्जनाप्रधान छायायंवाली शैली प्रभाववादी संगीत-कारों के लिए बहुत प्रभावक सिद्ध हुई। प्रभाववादियों की संगीत शैली और प्रतीक-वादियों की वाक्य-शैली ने मिलकर स्वन-सम्पदा के द्वारा शब्द-विम्बों में अर्थाति-शाय भरने की नवीन सम्भावनाएँ प्रस्तुत की। फनस्वरूप, वाक्य संगीत का अलवार बन गया और संगीत वाक्य का शोभादायक गुण।

हिन्दी से सम्बद्ध भारतीय साहित्य और कला की परम्परा में भी हम वाक्य और संगीत के बीच तात्त्विक अन्त सम्बन्ध के कारण पर्याप्त निमग्नता पाते हैं। विशेषकर तेरहवीं से सोलहवीं शताब्दी तक अमीर खुमरो, गोपालनायर, हरिदास, वैजू बाबरा और तानसेन-जैसे अनेक संगीतज्ञ कवि हुए, जिन्होंने अपनी रचनाओं से काव्य और संगीत का बड़ा ही मधुर मेल उपस्थित कर दिया। हिन्दी साहित्य का भक्तिवाले वाक्य और संगीत की दृष्टि से अभूतपूर्व है। भगवान् की सीला के अनुगायन में भक्त कवियों द्वारा रचे गये सीला के पद संगीतज्ञ कवियों के 'ध्रुपद' की तरह ही अपने-आपमें संगीत-सौष्ठव लिये हुए हैं।¹

इस प्रकार यह स्पष्ट है कि यद्यपि संगीत में स्वर और ताल-साधना प्रधान होती है और वाक्य में शब्द-साधना के साथ ध्वनि एवं मात्रा-गणना प्रधान होनी है, तथापि इन दोनों में अनेक तात्त्विक सम्बन्ध हैं। इसीलिए यह कहा जाता रहा है कि 'कविता शब्दों के रूप में संगीत और संगीत स्वर के रूप में कविता है।' सच-मुच काव्य और संगीत ही नहीं, प्रत्येक कला अपने चरम विज्ञान के क्षणों में अन्य भगिनी कलाओं का आश्रय ग्रहण करती है। कलाओं के इस पारस्परिक आश्रय की दृष्टि से भारत की मध्यकालीन कलाएँ भी महत्त्वपूर्ण हैं।²

यहाँ यह ध्यातव्य है कि काव्य और संगीत का एक-दूसरे के अभाव में भी स्वतन्त्र व्यक्तित्व सम्भव है। जिस तरह इन दिनों हम (अपेक्षाकृत) संगीत से मुक्त

1 नमदेवर चतुर्वेदी, संगीत कवियों की हिन्दी रचनाएँ, साहित्य भवन लिमिटेड, इलाहाबाद, 1955, पृ. 12।

2 'कलाओं के अपूर्व समन्वय द्वारा भावों की जैसी मूढम तीव्रतम अभिव्यञ्जना भारत में उस समय (मध्यकाल में) हुई विभिन्न कलाओं का वैसा मणिकानन मयोज विश्व के इतिहास में अत्यन्त प्रायः देखने को नहीं मिलता है। संगीत और साहित्य के इस अपूर्व समन्वय के फनस्वरूप जहाँ एक ओर विपुल पञ्चमती साहित्य तथा 'ध्यान रूपों' की सृष्टि हुई वहीं चित्रकला के अन्तर्गत संगीत की विभिन्न स्वर लहरियों के मनोवैज्ञानिक सवेत 'रागमाला' चित्रा के द्वारा प्रदर्शित किये गये। रागमाला चित्रों में राग-रागिनियों से सम्बद्ध वातावरण दृश्य, विषय, रस, समय तथा भाव आदि का चित्रण होता है, जिसके द्वारा चित्र के देखने मात्र में ही राग अथवा रागिनी के स्वरूप, प्रकृति, रस, समय आदि का पूर्ण ज्ञान हो जाता है।'—डॉ० उषा गुप्ता, 'हिन्दी के कृष्णभक्तिवालीन साहित्य में संगीत', लखनऊ विश्व-विद्यालय, विनमाध्य 2016, भूमिका भाग, पृ. अन्त।

कविता को पाते हैं उसी तरह सगीत भी काव्य से सर्वथा मुक्त और पृथक् हो सकता है। सगीत का शास्त्रीय पक्ष इसे सिद्ध करता है कि सगीत शब्द (जो काव्य की सम्पत्ति है) से रहित होकर भी भावाभिव्यक्ति में सफल होता है। गायको में प्रचलित तराना-शैली से यह बात समर्थित होती है। अर्थहीन तोम् तननन् देरेना-जैने स्वर वर्ण-समूहों में गायक भावीद्वीपक सगीत की मृष्टि कर लेते हैं। किन्तु, यह तो सगीत का आशिक और अपेक्षाकृत अमूर्त रूप है। अतः हमारा आशय यह नहीं है कि काव्य के बिना सगीत और सगीत के बिना काव्य की स्थिति सम्भव नहीं है, बल्कि हमारा आशय यह है कि प्रभाववृद्धि के लिए दोनों का पारस्परिक सम्प्लवन अत्यावश्यक है। अर्थात् भावपूर्ण शब्द योजना (जो काव्य की निधि है) के अभाव में सगीत उसी प्रकार कम प्रभावोत्पादक होता है, जिस प्रकार सगीत के अभाव में काव्य।

हिन्दी साहित्य में काव्य और सगीत के तात्त्विक अन्त सम्बन्ध पर अन्य कलाओं के पारस्परिक अन्त सम्बन्ध की अपेक्षा अधिक विचार किया गया है। जैसे, आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने कविता को विवेचन करते समय इसके साथ सगीत के सम्प्लवन को निःदिष्ट करते हुए लिखा है — “काव्य एक बहुत ही व्यापक कला है। जिस प्रकार मूर्त विधान के लिए कविता चित्रविद्या की प्रणाली का अनुसरण करती है, उसी प्रकार नाद-सौष्टव के लिए वह सगीत का कुछ कुछ सहारा लेती है। नाद-सौन्दर्य कविता की आयु बढ़ाता है।” अतः नाद सौन्दर्य का योग भी कविता का पूर्ण स्वरूप खड़ा करने के लिए कुछ न कुछ आवश्यक होता है।¹ इसी प्रकार हिन्दी की कई कृतियों में काव्य और सगीत के तात्त्विक अन्त सम्बन्ध का प्रसंगानुसार उल्लेख मिलता है जिनमें निम्नलिखित कृतियाँ उल्लेखनीय महत्त्व की हैं — ‘पल्लव’ की भूमिका, ‘परिमल’ की भूमिका, प्रसाद कृत ‘काव्य और कला तथा अन्य विबन्ध’, इयामसुन्दर दास कृत ‘साहित्यालोचन’, रामनरेश त्रिपाठी कृत ‘तुलसी-दास और उनकी कविता’ (दूसरा खण्ड), ‘कविना-कौमुदी’ (पाँचवाँ तथा छठा भाग), डॉ. विश्वम्भरनाथ भट्ट-कृत ‘रत्नाकर उनकी प्रतिभा और कला’, डॉ. दीनदयाल गुप्त-कृत ‘अष्टछाप और बल्लभ सम्प्रदाय’, डॉ. मुशीराम शर्मा ‘सोम’-कृत ‘मूर सौरभ’, डॉ. हरवशलाल शर्मा कृत ‘मूर और उनकी साहित्य’, नर्मदेश्वर चतुर्वेदी-कृत ‘सगीतज्ञ कवियों की हिन्दी रचनाएँ’, नर्मदेश्वर चतुर्वेदी कृत ‘कवि तानसेन और उनका काव्य’, डॉ. उषागुप्त कृत शोध प्रबन्ध ‘हिन्दी के कृष्णभक्ति-कालीन काव्य में सगीत’, तथा डा. उमामिश्र-कृत ‘काव्य और सगीत का पारस्परिक सम्बन्ध’।² इन कृतियों में भी अन्तिम दो शोध-प्रबन्ध काव्य और सगीत के

1 रामचन्द्र शुक्ल चिन्तामणि, प्रथम भाग, पृ. 179-180।

2 डॉ. रामेश्वरनाथ खन्नेलवान ने भी अपने शोध प्रबन्ध के परिशिष्ट में कविता और सगीत

अन्त सम्बन्धों के उद्घाटन की दृष्टि से हिन्दी साहित्य में विशेष महत्त्वपूर्ण है।

अब हम काव्य और संगीत के तात्त्विक अन्त सम्बन्ध के उपर्युक्त सैद्धान्तिक निरूपण को प्रयोग के निष्पत्ति पर जाँचने के लिए किसी इतिहास-प्रसिद्ध कवि की कृतियों का व्यावहारिक अध्ययन प्रस्तुत करेंगे। ऐसे अध्ययन के लिए रवीन्द्रनाथ ठाकुर हमारे समक्ष सर्वाधिक उपयोगी सिद्ध होते हैं।¹ पहला कारण यह है कि इनकी कृतियों का अध्ययन काव्य और संगीत के अन्त सम्बन्ध की दृष्टि से करने पर हमारे सामने उक्त विषय से सम्बद्ध भारतीय चिन्ताधारा की एक पीठिका उपस्थित हो जाती है। दूसरा कारण यह है कि प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध में कला तत्त्वों का सौन्दर्यशास्त्रीय विवेचन जिस छायावादी कविता के विशेष सन्दर्भ में किया गया है, उस छायावादी कविता पर रवि बाबू की कृतियों का ऋजु या प्रकारान्तर से प्रभाव माना जाता है। अतः इस प्रसंग में रवि बाबू के काव्य का अध्ययन हमें वह सैद्धान्तिक आधार भी प्रदान करेगा, जिसे ध्यान में रखकर हम इस शोध-प्रबन्ध के द्वितीय खण्ड के प्रथम अध्याय में छायावादी कवियों की संगीत-चेतना पर अच्छी तरह विचार कर सकेंगे।

रवि बाबू के काव्य में संगीत का तत्त्व इतना अधिक है कि इनके काव्यसंगीत पर निबन्ध ही नहीं, प्रबन्ध भी लिखे गये हैं। जैसे—शान्तिदेव घोष का 'रवीन्द्र संगीत' नामक प्रबन्ध। रवि बाबू की काव्य-वर्चा में इनके संगीत को इतना महत्त्व मिलने का एक कारण यह है कि काव्य-चेतना के मद्द्श इनकी संगीत-चेतना में भी पर्याप्त मौलिकता है। निस्सन्देह, इनकी संगीत चेतना पुरानी मान्यताओं से कई अर्थों में पृथक् है। उदाहरणार्थ, इनका संगीत भावों के सवाद पर निर्भर है, पुराने संगीत की तरह उस सुर विस्तार पर नहीं, जिसे प्रायः लोग रागिनी की रूप-वर्त्तना करते हैं। अर्थात्, रवि बाबू का संगीत उन्मुक्त और निर्व्यक्तिक भाव-संगीत है। इसी तथ्य को हम शब्दान्तर से कह सकते हैं कि इनके संगीत में स्वर-गठन की अपेक्षा भाव-रस की प्रधानता है। अतः इन्होंने अपने संगीत को राग-रूप

की अन्त सम्बन्धना पर सशेष म विचार किया है। द्रष्टव्य—आधुनिक हिन्दी कविता में प्रेम और सौन्दर्य, डॉ. रामश्वरनाथ खण्डेलवाल, नेशनल यूनियर्सिटी हाउस, दिल्ली, प्रथम संस्करण, परिशिष्ट न. 2, पृ. 487-489।

- 1 रवि बाबू ने काव्य के साथ संगीत का बहुत ही घनिष्ठ सम्बन्ध माना है। इनकी दृष्टि में संगीत सत्तात्मकता का त्रिगुणमय सर्वोच्च रूप है क्योंकि संगीत में सौन्दर्य की सर्वाधिक ऋजु अभिव्यक्ति होती है। इसलिए सच्चा कवि संगीत का आश्रय लेकर ही सृष्टि में व्याप्त सौन्दर्य का सत्य के माध्यम से प्रेषण करता है—

"Music is the purest form of art, and therefore the most direct expression of beauty. Therefore the true poets seek to express the universe in terms of music"—*Rabindranath Tagore, Sadhana, London, 1961, pp. 141-142.*

या सुर-विस्तार से नहीं, बल्कि भाव-समृद्धि से रसोत्तीर्ण बनाया है।¹ फलस्वरूप, रवीन्द्र-संगीत में हमें राग-रूप पर विशेष बल नहीं मिलता है। इन्होंने राग-रागिनी की रूप-सृष्टि से भाव को अधिक महत्त्व दिया है और भाव की तुलना में रूप-सृष्टि को गौण स्थान दिया है।² इस तरह रवीन्द्र-संगीत में हमें न रागिनी की मूल स्वर-गठन-प्रणाली की ओर कोई विशेष अभिनिवेश मिलता है और न राग-रागिनी के व्याकरणगत शास्त्रीय नियमों का कठोर निर्वाह।

ऊपर कहा गया है कि रवि बाबू की संगीत-चेतना शास्त्रीय संगीत की पुरानी मान्यताओं से कई अर्थों में पृथक् है। किन्तु इसका आशय यह नहीं है कि इनके काव्य-संगीत पर शास्त्रीय संगीत का तिल-भर भी प्रभाव नहीं था। उपर्युक्त कथन का आशय इतना ही है कि इन्होंने शास्त्रीय संगीत का अन्धानुसरण नहीं किया, बल्कि ग्रहण और वर्जन—दोनों स जहदजहत्स्वरूपी रीति पर काम लिया। इन्होंने शास्त्रीय संगीत की कुछ मान्यताओं को स्वीकार किया और कुछ को नहीं। उदाहरणार्थ, एक ओर इन्होंने कई शास्त्रीय रागों और ठुमरी की गाढ़ उपेक्षा की और दूसरी ओर इन्होंने भैरवी को अपने काव्य संगीत में इतना स्थान दिया कि भैरवी के सुर की प्रधानता के कारण कुछ लोग इन्हें 'भैरवी-सिद्ध' कहने लगे। तथापि कुल मिलाकर यह कहा जा सकता है कि रवि बाबू ने अपने गीतों में संगीत के व्याकरण का निर्वाह नहीं किया है। मतलब यह कि प्राचीन भारतीय संगीत के प्रति इनकी धारणा दोलाचल स्थिति में है। एक ओर इनकी रचनाओं से ऐसा प्रतीत होता है कि इन्होंने प्राचीन भारतीय संगीत के नियमों पर निर्भर भाव से आघात किया है, किन्तु दूसरी ओर इन्होंने 'संगीत और भाव' शीर्षक निम्न में अपने संगीत-सिद्धान्त को जिस प्रकार उपस्थित किया है, उससे यह सिद्ध होता है कि रवीन्द्र-संगीत को भारतीय प्राचीन संगीत से पृथक् मानकर देखना उचित नहीं है। उपर्युक्त सैद्धान्तिक स्वीकृति के अलावा इन्होंने व्यवहार में भी गीत-रचना में कहीं कहीं भारतीय संगीत-शास्त्र से सहायता ली है। जैम, इन्होंने कई गीतों की सुर-योजना और छन्द-वैचित्र्य के आधान में उच्चांग संगीत की राग-रागिनी से पर्याप्त सहायता ली है। विशेषकर हिन्दी प्रदेश में प्रचलित ध्रुपद के अनुकरण पर इन्होंने कई गीतों का स्वर-मंडान बाँधा है। इन्हें भारतीय राग रागिनियों में भैरवी की तरह ध्रुपद में भी प्यार था। कारण, ध्रुपद भारतीय संगीत की एक ऐतिहास्यसम्मत गायन-पद्धति है और, दूसरे, ध्रुपद जोड़साँकी के ठाकुर-परिवार को अत्यन्त प्रिय रहता आया है। यों, बिपुल राशि में गीतों की रचना करने के

1 रवीन्द्रनाथ ठाकुर, जीवन स्मृति, विश्वभारती ग्रन्थालय, कलकत्ता, द्वितीय मुद्रण संस्करण, पृ. 115।

2 'गुरुदेव रागिनीर रूपसृष्टिते भाव के करलेन मृदय आर रूप के बरमेन गीण'—सार्निदव धोप, रवीन्द्र-संगीत, विश्वभारती ग्रन्थालय, कलकत्ता, पृ. 44।

कारण इन्होंने संगीत के क्षेत्र में भी अनेक प्रयोग किये हैं। अतः मँरवी और ध्रुपद के साथ कुछ और राग इनके प्रिय रागों की सूची में गिने जा सकते हैं, जैसे— बिहाग बरगज और इमन। तदनन्तर, संगीत-मंचेत कवि होने के कारण इन्होंने अपनी मौलिक प्रतिभा के द्वारा संगीतशास्त्र की राग-रागिनियों से सहायता लेकर नूतन प्रयोग के रूप में अनेक मिश्र सुरों की सृष्टि की है। जैसे, इन्होंने 'उर्वशी' शीर्षक कविता का स्वयं ही मिश्र कानड़ा रागिनी में सम्मेलन किया था। इसी प्रकार इन्होंने 'आजिगरत तपने प्रभात स्वपने' से प्रारम्भ होनेवाले गीत में योगिया-विभाम राग का मिश्रित प्रयोग किया है। सामान्यतः योगिया और विभास भिन्न प्रकृति के राग हैं, किन्तु, रवि बाबू ने अपनी संगीत-प्रतिभा के योग से इन दोनों को मिलाकर एक अपूर्व सुर-मौन्दय की सृष्टि की है।¹

इस प्रकार रवीन्द्रनाथ ठाकुर के काव्य-संगीत पर गम्भीरतापूर्वक विचार करने से काव्य और संगीत का तात्त्विक अन्त सम्बन्ध और भी स्पष्ट हो जाता है। कविता में संगीत जब काव्यत्व की रक्षा करते हुए सुनिश्चित ढंग में समाहित हो जाता है, तब कविता की प्रेक्षणीयता और मण्डन-विषय में एक चमत्कार आ जाता है। इनीलिए रवि बाबू कविता और संगीत के उत्कर्ष विधायक अन्त सम्बन्ध को स्वीकार करते हुए भी काव्य में संगीत के सुनिश्चित आगम के प्रति सचेत थे। यही नहीं काव्य संगीत के विषय में इनकी कई सुचिन्तित मान्यताएँ थीं। जैसे, काव्य-संगीत के अन्तर्गत य तान-विस्तार के समय के पक्षपाती थे और राग-संगीत के क्षेत्र में पुनरुक्ति वर्जन के हिमायती थे। काव्य संगीत के विषय में इनका यह आदर्श था कि काव्य का संगीत ऐसा होना चाहिए, जिसमें उसके सुर के भीतर से काव्य का भाव सम्पूर्ण रूप में प्रस्फुटित हो सके। इस दृष्टिकोण से संगीत-चेतना के कारण इन्होंने कई गीतों में छन्द के साथ ताल का विधिवद्ध निर्वाह किया है। जैसे—'हेलापेला सारा बेला ए कि खेला आपन मने' से प्रारम्भ होनेवाले गीत में इन्होंने आठ खेमटा ताल का सफल प्रयोग किया है।² इसी प्रकार 'ऊ केन चूरि करे चाप' या 'दू जने देवा हस मधू यामिनी रे' जैसे गीतों में इन्होंने छन्द के साथ ताल के जिस समप्रयोग का परिचय दिया है, वह इनकी संगीत-चेतना का प्रमाण है। किन्तु, तान के प्रति स्नेह रखते हुए भी इन्होंने काव्य के काव्यत्व को सुरक्षित रखने के लिए ताल के परिमाण के औचित्य का ध्यान रखा है। अतः इन्होंने अपनी तालयोजना को गुन, दोगुन, चौगुन, दौट इत्यादि से जोड़ित नहीं बनाया है। आशय यह है कि ताल-वैविध्य या ताल-वैविध्य को इन्होंने अपने गीतों के भाव-

1 श्री प्रह्लाद कुमार दास, रवीन्द्रनाथ ठाकुर संगीतकृतकार सूचनाय ग्यातिरिन्द्रनाथ प्रभाव, रवीन्द्रनाथ गम्पादर पत्तिविहारी सेन, बाङ्ग साहित्य, कलकत्ता, पृ. 201।

2. रमेश्वर मित्र रवीन्द्रनाथ ठाकुर संगीत विज्ञान, रवीन्द्रनाथ, गम्पादर, पत्तिविहारी सेन, बाङ्ग साहित्य, कलकत्ता, पृ. 210।

प्रकाश को समुद्ध करने के लिए ही स्वीकार किया है।

प्राचीन भारतीय संगीत में ग्रहण-वर्जन और अनेक नूतन प्रयोगों के कारण रवि बाबू के वाद्य-संगीत को राज्येश्वर मित्र ने बहुत अंश में 'रोमाण्टिक' अर्थात् 'नव्यता-प्रेम' माना है।¹ सचमुच, रवि बाबू ने वाद्य-संगीत को जिस आत्मगत और आत्मनिष्ठ दृष्टिकोण में देखा, उसे रोमाण्टिक कहना ही उचित प्रतीत होता है।² कुल मिलाकर हम रवि बाबू की वाद्य-संगीत-सम्बन्धी उन प्रमुख मान्यताओं को निम्नलिखित ढंग में उपस्थित कर सकते हैं, जिनमें व्यावहारिक धरानल पर वाद्य और संगीत का तात्त्विक अन्त सम्बन्ध प्रमाणित होना है—

ब—वाद्य-संगीत के सान-विस्तार को सयत होना चाहिए।

ख—वाद्य संगीत का सौन्दर्य 'परिमित' में ही निहार पाता है।

ग—वाद्यगत संगीत का उद्देश्य वाद्य के भाव-प्रकाश को सुपमा प्रदान करना है।

इस तरह सभी ललितकलाओं के तात्त्विक अन्त सम्बन्ध और पारस्परिक समागम का सैद्धान्तिक विवेचन सोदाहरण समाप्त हुआ। इस विवेचन में हमने पाया कि चित्र, संगीत और वाद्य में तात्त्विक समागम की क्षमता उत्तरोत्तर बढ़ती गयी है। स्थापत्यकला और मूर्तिकला अपनी स्थूलता के कारण तात्त्विक समागम के इस उच्च धरातल पर पहुँचने में पश्चात्पद रह जाती है। अतः प्रस्तुत सोध-प्रबन्ध में व्यर्थता में जलम रहकर मुनिर्णीत मूल्यांकन के लिए चित्र, संगीत और वाद्य को ही अधिकतर ध्यान में रखा गया है तथा स्थापत्य एवं मूर्तिकला का केवल प्रसंगवश उल्लेख किया गया है। इस सन्दर्भ में यह स्मरणीय है कि 'लाङ्गून' के प्रसिद्ध लेखक सैसिंग और 'मूलाङ्गून' के लेखक इविंग बेंब्रिट जैसे अनेक कला-विचारक उनके विश्लेषण के विपरीत यह धारणा रखते हैं कि इस पारस्परिक प्रभाव और तत्त्व मगम की दृष्टि से कलाओं पर विचार करना उचित नहीं है, क्योंकि इसमें अनेक प्रकार की भ्रान्तियाँ पैदा होती हैं। किन्तु, कला का इतिहास इसका साक्षी है कि किस प्रकार भगिनी ललितकलाओं ने अपने रूप और तत्त्व स

1 'रवीन्द्रनाथेर संगीत प्रयाग के रक्षणशील का क्लामिकल बरा जावे ना नव्यनान्त्रिक अर्थात् रोमाण्टिक बना जावे, तानिये अनेकेर मने इन्द्र थाछे। रवीन्द्र संगीते केमन उदाहरण यदष्ट आछे यार परिपेक्षिते ताते रक्षणशील मने करा जाय किन्तु तार मृष्टि के सम्यक् भावे देखले तिन जे रोमाण्टिक एटाई स्वीकार करते ह्य।'—राज्येश्वर मित्र रवीन्द्र नाथेर संगीत चिन्ता, रवीन्द्रायन, गंगादा पुनिविहारी सेन, वाक् साहित्य कनकता पृ 212।

2 'म प्रसंग में यह ध्यातव्य है कि रवि बाबू के संगीत को काव्य संगीत ही कहना चाहिए, राग संगीत नहीं क्योंकि राग संगीत और काव्य संगीत में पर्याप्त भेद है। राग संगीत में सुर का अवलम्बन प्रधान रहता है और काव्य संगीत में भाव का।

एक-दूसरे को प्रभावित किया है। अतः मेरा विनम्र मत है कि इस तात्त्विक अन्तःसम्बन्ध की दृष्टि से कलाओं पर अवश्य विचार किया जाना चाहिए।

हिन्दी साहित्य में अब तक ललितकलाओं के तात्त्विक अन्तःसम्बन्ध या पारस्परिक अन्तरावलम्बन पर कोई व्यवस्थित कार्य नहीं हो सका है। इसका एक प्रमुख कारण यह है कि संस्कृतकाव्यशास्त्र या हिन्दी के अलावा अन्य आधुनिक भारतीय भाषा-साहित्य में ऐसा तात्त्विक सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन की कोई तगड़ी परम्परा नहीं है। प्राचीन आचार्यों के बीच भरत के 'नाट्यशास्त्र', राजशेखर की 'काव्यमीमांसा' और अभिनव गुप्त की कृतियों में प्रसंगवश ललितकलाओं के तात्त्विक अन्तःसम्बन्ध का निर्देश मिलता है। संस्कृत काव्यशास्त्र में ललितकलाओं के अन्तःसम्बन्ध पर कम विचार किये जाने का प्रधान कारण यह है कि यहाँ काव्य की गणना विद्या में और कलाओं की गणना उपविद्या में की जाती थी। इस वर्ग-भेद के कारण यहाँ काव्यशास्त्रीय विचारणा में कलाओं के विवेचन को उचित स्थान नहीं मिल सका। तथापि शास्त्रीय और व्यावहारिक—दोनों धरातलों पर संस्कृत साहित्य में भी अन्य कलाओं के साथ काव्य के अन्तःसम्बन्ध का संकेत मिलता है। शास्त्रीय धरातल पर राजशेखर के विचार बहुत महत्वपूर्ण हैं। राजशेखर का मतव्य है कि यद्यपि काव्य या साहित्य विद्या है और कलाएँ उपविद्या हैं, तथापि काव्य और कलाओं के बीच एक अन्तःसम्बन्ध है, क्योंकि कलाओं के मन्त्रिवेश से काव्य को जीवन मिलता है—'शब्दार्थधोयथावत्सहभावेन विद्या साहित्य विद्या। उपविद्यास्तु चतुर्पट्टि। तादृच कला इति विदग्धवादः। स आजीव काव्यस्य।'¹ अतः राजशेखर ने कवि-चर्चा का विवेचन करने समय कवियों को कलाओं के अनिवार्य अध्ययन का निर्देश दिया है—'गीत विद्योपविद्या. काव्यत्रिपयै प्रयतेत। नामघातुपारायणे, अभिधानशेष, छन्दोविवृति, अलंकार-तन्त्र च काव्यविद्या। कलास्तु चतुर्पट्टिरुपविद्या।'² इसी तरह आचार्य कामन ने भी 'शाब्दात्मकशरणावृत्ति' में काव्य के उत्तरार्ध के लिए अन्य कलाओं के साहाय्य का निर्देश किया है—'कलाशास्त्रेभ्यः कलातत्त्वस्य सविन्। कला गीतनृत्यचित्रादि-वास्तातामभिप्रायनाति शास्त्राणि विशासितादिप्रणीतानि कलाशास्त्राणि। तेभ्यः

1. अर्थात् शब्द और अर्थ का गहुराव को बतानेवाली विद्या साहित्य-विद्या कहलाती है। इस विद्या की चौगुन उपविद्याएँ हैं जिन्हें विद्या कला कहते हैं। ये उपविद्याएँ या कलाएँ काव्य का जीवन हैं—राजशेखर, काव्यमीमांसा अनुवादक पण्डित बदायुण्य तर्कालास्यर, बिहारी गण्डुभाषा-परिचय, पटना, 1954 पृ. 12।

2. काव्य विद्या के निशाचिह्नों का चाहिए पढ़ने काव्यादिदी विद्याओं और काव्य की उपविद्याओं का अवरोधोति अध्ययन करके काव्य रचना की ओर प्रवृत्ति करें। व्याकरण, शीघ्र, छन्द और अलंकार के चार काव्यावली मुख्य विद्याएँ हैं। चौगुन कलाएँ काव्य की उपविद्याएँ हैं। राजशेखर, पृ. 121।

कलातत्त्वस्य सविन् सवेदनम् । न हि कलातत्त्वानुपलब्धी बलावस्तु सम्यक् निबद्धुं शक्यमिति ।¹ तदनन्तर, व्यावहारिक या लोकप्रचलित धरातल पर संस्कृत साहित्य में अनेक ऐसी उक्तियाँ मिलती हैं, जिनसे काव्येतर कलाओं के साथ काव्य का अन्त सम्बन्ध समर्थित होता है। भर्तृहरि की इस पंक्ति—साहित्य संगीत कलाविहीन से लेकर दण्डी के 'दशकुमार चरित' के अष्टम उच्छ्वास की इस पंक्ति—'बुद्धिश्च निसर्गपट्वी कलासु नृत्यगीतादिषु चित्रेषु बाध्यविस्तरपु प्राप्ता विस्तारा'—तब काव्य और कलाओं का यही अन्त सम्बन्ध ध्वनि हुआ है। इसी-लिए भामह ने काव्य को सभी शिल्पो और कलाओं का समवाय सिद्ध करते हुए यह घोषणा की है—“न तच्छास्त्रं न सा विद्या न तच्छिल्पः न सा कला । जायते यन्न काव्यागम् ।” इस विषय पर छोटी छोटी चलचित्रपणियों के. एस. रामस्वामी शास्त्री, डॉ. राघवन, एस. पुष्पस्वामी शास्त्री, बलदेव उपाध्याय इत्यादि ने अपने ग्रन्थों में लिखी हैं। इधर आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी ने ललितकलाओं के तात्त्विक अन्त सम्बन्ध को उद्घाटित करनेवाते कई विचारोद्बोधक निबन्ध लिखे हैं।² आधुनिक हिन्दीतर लेखकों के बीच प्रयास की दृष्टि से असित कुमार हालदार की यूरोपेर-शिल्पकथा नामक पुस्तक उल्लेखनीय है, क्योंकि विवेचन के एक ही फलक पर इसमें कई ललितकलाओं (विशेषकर स्थापत्य, भास्कर्य और चित्रकला) के इतिहास को देखने की लघु चेष्टा की गयी है। निश्चय ही इस पुस्तक में ललित-कलाओं के आन्तरिक सम्बन्धों के उद्घाटन का तात्त्विक निवेश नहीं है, किन्तु, इसका प्रास्थानिक प्रयत्न इस दृष्टि से महत्त्वाकांक्षी है।³ तदनन्तर, हरिदास मित्र के शोध-कार्य में भारतीय कला और सौन्दर्यशास्त्र से सम्बद्ध सामग्रियाँ नी सूची-मात्र मिलती हैं।⁴ इसी तरह भट्टेकर ने अपनी पुस्तक में कलाओं के तात्त्विक अन्त-सम्बन्ध का सकेत-मात्र प्रस्तुत किया है, कोई तात्त्विक विस्तार नहीं।⁵ इस दृष्टि

1 कलाशास्त्रों द्वारा कला के तत्त्व का ज्ञान प्राप्त करना चाहिए। कला ज्ञान कायना और चित्र आदि हैं। उनका प्रतिपादन करनेवाले विशाखिल आदि रचित शास्त्र कलाशास्त्र कहनात हैं। उन कलाशास्त्रों से कलाओं के तत्त्वों का सविन् अर्थान् ज्ञान करना चाहिए। कलाओं के तत्त्व को समझे बिना काव्य में कलामुबन्धों वस्तु का भरो प्रचार बनान करना सम्भव नहीं है। इसलिए कलाओं का ज्ञान कवि के लिए आवश्यक है। हिन्दी काव्या-लक्षार मूल, मध्याह्न डॉ. नरेन्द्र, आचार्य राम एण्ड सन्म, दिल्ली, 1954 पृ. 47-48।

2 क—कला में तत्त्व, सत्य और यथार्थ, परिपक्व-पत्रिका, पटना, वर्ष 3, पृ. 44।

ख—कलाकार की शिक्षा और सज्जन-सीमा, जैमिनिव आलोचना, दिल्ली, नवंबर 1 जुलाई 1963 पृ. 5।

ग—मिमूषा का स्वरूप, जैमिनिव आलोचना, दिल्ली, नवंबर 2, अक्टूबर 1963, पृ. 5।

3 *सौन्दर्यशास्त्र और भारतीय कला* प्रकाशन।

hy of Indian Art and

of Literature, Karnat-

स मराठी आलोचको के बीच सँभँकर और नरहर कुसुन्दकर की तुलना में डॉ० सुरेन्द्र बार्नले ने अधिक गम्भीर प्रयास किया है।¹ हिन्दी में ललितकलाओं के तात्त्विक अन्त सम्बन्ध पर एक महत्त्वपूर्ण कार्य करने का प्रयास डॉ० रामानन्द तिवारी शास्त्री ने अपने शोध-प्रबन्ध में किया है।² किन्तु, इन्होंने काव्य एवं काव्ये-तर कलाओं के पारस्परिक अन्त सम्बन्धों को उद्घाटित करने की जगह इनकी अनन्वय विशेषताओं, पृथक्ताओं और व्यावर्त्तक गुणों को ही विवृत कर दिया है। अतः डॉ० तिवारी का अधिकांश विवेचन हमारा प्रयोजन सिद्ध नहीं करता है। इसी तरह हिन्दी साहित्य में आचार्य महावीरप्रसाद द्विवेदी,³ कोमल कोठारी,⁴ तारिणी चरणदास चिदानन्द,⁵ 'लक्ष्मीधर वाजपेयी',⁶ रामेश्वरलाल खण्डेलवाल⁷ इत्यादि के निबन्धों में यद्यपि तत्र ललितकलाओं के तात्त्विक अन्त सम्बन्ध का निर्देश मिलता है।

अब हम ललितकलाओं के तात्त्विक अन्त सम्बन्ध पर प्रस्तुत किये गये विचारों का निष्कर्ष इस प्रकार उपस्थित कर सकते हैं—

1. शैली, शिल्प, अभिव्यक्ति-महिमा और प्रेयणीयता के माध्यम की दृष्टि से ललितकलाओं में चाहे जितनी भिन्नता हो, परन्तु तत्त्व समास की दृष्टि से सभी ललितकलाओं में एक प्रच्छन्न अन्त सम्बन्ध है।

2. ललितकलाओं के तात्त्विक अन्त सम्बन्ध का मूलाधार स्वर-बोध और वर्ण-बोध का पारस्परिक सम्बन्ध है। भारतीय प्रमाणवाद से यहाँ तक सिद्ध होता है कि वर्णबोध और स्वरबोध की तरह अन्य ऐन्द्रिय बोध भी एक-दूसरे से सम्बद्ध हैं तथा उनका अधिकरणगत पारस्परिक विनिमय या विपर्यय चलता रहता है।

1 डॉ० सुरेन्द्र बार्नले गो इयं-अस्व और काव्य सिद्धान्त, अनुवादक डॉ० मनोहर बाले, नेशनल पब्लिशिंग हाउस दिल्ली, मिनम्बर 1963।

2 डॉ० रामानन्द तिवारी शास्त्री मध्य शिव गुप्तराम राजस्थान विश्वविद्यालय की पी एच डी की उपाधि के लिए स्वीकृत शोध प्रबन्ध, नवम्बर 1957।

3 रामानन्द तिवारी काव्य, के महावीरप्रसाद द्विवेदी प्रकाशन रामनारायण लाल, इलाहाबाद, 1930, पृ० 25-26।

4 साहित्य, संगीत और कला में कोमल कोठारी, राजस्थानी शोध सम्मान जोधपुर, 1960 पृ० 341।

5 कला और साहित्य, के तारिणी चरणदास चिदानन्द, राजस्थान एण्ड कला, दिल्ली, 1960, पृ० 11-12।

6 कला और संगीत, लक्ष्मीधर वाजपेयी, द्वितीय संस्करण, तृतीय भारत प्रकाशनी, प्रयाग, 1946।

7 साधुनिहारी कविता में प्रेम और मोह, डॉ० रामेश्वरलाल खण्डेलवाल, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली, प्रथम संस्करण, परिशिष्ट नं० 1 और 2।

3 प्रत्येक कला अपन चरम विकास के क्षण में अथवा तलिनजलाओं का आश्रय अधिकाधिक ग्रहण करती है। आशय यह है कि गभीर कलाओं का स्वतन्त्र व्यक्तित्व सम्भव है किन्तु प्रभाव बुद्धि और उत्कृष्टता के लिए विविध कला तत्वों का पारस्परिक सम्पन्वन आवश्यक है।

4 गम्भीरतापूर्वक विचार करन से यह पता चलता है कि चित्रकला संगीत-कला और काव्य में तात्त्विक समागम की क्षमता उत्तरोत्तर बढ़ती जाती है। स्थापत्यकला और मूर्तिकला अपनी स्थूलता के कारण तात्त्विक समागम के उस उच्च धरातल पर पहुँचने में पश्चात्पद रह जाती है। अतः प्रस्तुत शोधप्रबन्ध में व्यथता से अलग रहकर सुनिर्णीत मूल्यांकन के लिए चित्र, संगीत और काव्य का अधिकतर ध्यान में रखा गया है तथा स्थापत्य एवं मूर्तिकला का केवल प्रसंगवश उल्लेख किया गया है।

5 ललितकलाओं का अपेक्षाकृत अधिक तात्त्विक मिश्रण या विशाकरण काव्य, चित्र और संगीत को परस्पर निकट लाकर उनमें कुछ तत्वों का अधिकतम मिश्रण स्वच्छतावाद (रोमाण्टिसिज्म) की एक विशिष्ट प्रवृत्ति है। अंग्रेजी की रोमाण्टिक कविता या हिन्दी की छायावादी कविता में ही नहीं अन्यत्र भी जब साहित्य जगत में स्वच्छतावादी लहर चली है, तब वहाँ के साहित्य सृजन में ललितकलाओं का अधिकतम मधुमल छा गया है। सच तो यह है कि प्रत्येक कला अपने रोमाण्टिक युग में अन्य ललितकलाओं में अधिक प्रभावित रहती है। इस लिए रोमाण्टिक युग की कविता भी अन्य भगिनी कलाओं के प्रमुख तत्वों को समाविष्ट करने की विषय प्रवृत्ति रखती है। फलस्वरूप प्रस्तुत शोध प्रबन्ध में ललितकलाओं के तात्त्विक विवेचन को हिन्दी की रोमाण्टिक कविता (छायावाद) के विशेष सन्दर्भ में प्रस्तुत किया गया है।

6 हिन्दी साहित्य में अब तक ललितकलाओं के तात्त्विक अन्तःसम्बन्ध या पारस्परिक अंतरावलम्बन पर कोई व्यवस्थित वाय नहीं हो सका है कारण, सङ्कत काव्यशास्त्र या हिन्दीतर आधुनिक भारतीय साहित्य में ऐसे तात्त्विक सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन की कोई तगड़ी परम्परा नहीं है।

7 सभी ललितकलाओं के बीच एक तात्त्विक अन्तःसम्बन्ध रहने के कारण कविता का सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन अपेक्षित है। कविता का सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन कविता को काव्यतर ललितकलाओं के तात्त्विक सन्दर्भ में रखकर किया जाता है जबकि कविता का काव्यशास्त्रीय अध्ययन कविता को काव्यतर कलाओं के तात्त्विक सन्दर्भ से पृथक् रखकर या उस तात्त्विक सन्दर्भ की उपेक्षा करके किया जाता है। किन्तु कविता के काव्यशास्त्रीय अध्ययन और सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन में अन्योन्याभाव सम्बन्ध नहीं है क्योंकि कविता के सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन में प्रसंगानुसार काव्यशास्त्र की सामग्रियों का उपयोग किया

ज्ञाता है, यद्यपि इससे विलोम से वाच्यशास्त्र का स्वतन्त्र व्यक्तित्व अपहृत हो जाता है।

8. तदनन्तर, कविता का सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन करते समय काव्येतर ललितकलाओं के तात्त्विक मन्दर्म को ही ध्यान में रखा जाता है, क्योंकि एक व्यक्ति के लिए सभी ललितकलाओं के सभी सन्दर्भों को ध्यान में रखना तथा उनका प्रामाणिक विवेचन करना असम्भव-सा है।

निर्भर व्यक्ति अपनी ऊर्णनाभ कल्पनाओं से उच्चकोटिक कला वा सृजन अथवा ध्यान नहीं कर सकता। अतः कला की सृजन-क्षमता के लिए कल्पना, भावना अथवा सवेग में अशत वस्तुप्रत्ययनेयता आवश्यक है।¹

कुछ विचारकों की दृष्टि में सौन्दर्य पूर्णतः वस्तुनिष्ठ है।² इसीलिए वह प्रत्यक्ष-बोध से सम्बन्धित है। प्रत्यक्ष के लिए अन्तःकरण और इन्द्रिय, दोनों का वस्तु के साथ सन्निकर्ष या संयोग होना चाहिए। इस प्रत्यक्ष की मात्रा इन्द्रियों की सशक्तता-अशक्तता और अच्छाई-बुराई पर निर्भर है। इन्द्रिय एक प्रकार की शक्ति है, जिसमें बाहरी वस्तु, ज्ञेय अथवा दृश्य से प्रभावित होने तथा उनको प्रभावित करने की क्षमता है। सेन्द्रिय होने के कारण ही, अर्थात् प्रत्यक्षीकरण के माध्यम की विशेषता के कारण ही हम व्यक्तियों में 'सौन्दर्य' के प्रभाव से मुग्ध होने तथा सुन्दर को प्रभावित करने में स्तर अथवा मात्रा की भिन्नता पाते हैं। इसलिए व्यक्ति के सौन्दर्य-बोध की भिन्नता भी इसका पुष्कल प्रमाण पेश करती है कि सौन्दर्य का सम्बन्ध सेन्द्रिय प्रत्यक्ष से है।

इस मान्यता को स्वीकृत करने पर एक दूसरा तथ्य स्वयं उद्घाटित होता है—वह है, सौन्दर्य के ग्रहण में अन्तःकरण का योग। अन्तःकरण के योग की आवश्यकता दो अवस्थाओं में है—एक सौन्दर्य की प्रत्यक्षावस्था में, दूसरे उसकी स्मृति में। पहली अवस्था में इसलिए अन्तःकरण का योग चाहिए कि अन्यमनस्क होने की दशा में—चित्त कहीं और लगे रहने की अवस्था में—सौन्दर्य के अवलोकन में मन नहीं रमता है। दूसरी अवस्था में अर्थात् स्मृति-दशा में—अन्तःकरण का योग इसलिए चाहिए कि इसमें सौन्दर्य का वास्तविक आलम्बन अन्तर्हित रहता है।³ इस द्वितीयावस्था की उद्भूति प्रथमावस्था में ही निहित है। सौन्दर्य-भावन में यही वह स्थल है, जहाँ 'आइडिया' और 'इमेज' में एकत्व अथवा सन्तुलन रहता है। इन दोनों में यदि भागवत पौर्वापर्य माना जाये तो 'आइडिया' कारण और 'इमेज' कार्य होगा। इसी विचार-सरणी पर यह स्थापना निर्भर है—“इमेज इज द रियलाइजेशन ऑफ़ एन आइडिया इन ए सिंगल ऑब्जेक्ट।” किन्तु, कुछ विचारकों की दृष्टि में 'इमेज' और 'आइडिया' के बीच वस्तुगत पौर्वापर्य है, जिसके अनुसार प्रथम कारण और द्वितीय कार्य है। इनमें नियतपूर्ववर्तित्व के साथ साथ अविनाभाव है।

1 'घातु पुष्पेर मध्ये जलन कोन ओ उत्तेजक वस्तु के उपलब्ध करिया देशवान पाशाद्यन वच्छिन्न भावे कोन ओ सस्कार उदबुद्ध हइया उडे एव ताहार वेप बले से उत्तेजक सामग्री के लक्ष्य करिया घातुपुष्पेर जे आत्म परिचय घटे ताहार नाम सौंदर्य।' सौन्दर्य-तत्त्व, ले डॉ. सुरेन्द्रनाथ दासगुप्त, पृ. 30।

2 S. Alexander, Beauty and other Forms of Value, London, 1933, pp 179-180

3 उदाहरणार्थ बडंसुवर्ण का दैर्घ्योद्दिप्त।

कला-प्रसंग में सौन्दर्य-चिन्तन अधिकतर अतिवादी रहा है। एक ओर चेर्नो-शेव्स्की जैसे वस्तुनिष्ठ विचारक ने सौन्दर्य की परिभाषा इस प्रकार दी है — “व्यूटी इज लाइफ”, तो दूसरी ओर शेपट्सबरी जैसे आत्मनिष्ठ चिन्तक ने कहा है—“व्यूटी एण्ड गॉड आर वन एण्ड द सेम”। इस तरह सौन्दर्य (विचारको के हाथ में) दो अतिबिन्दुओं के बीच दोलन की तरह झूलता रहा है और कोई भी दो विचारक एक मत पर नहीं पहुँच सके हैं। फलतः सौन्दर्य की परिभाषाएँ अनेक हैं। सौन्दर्य सम्बन्धी अद्यावधिक धारणाओं को सरलतापूर्वक समझने के लिए पाश्चात्य सौन्दर्य-चिन्तन के विकास का यह देशाधार विवेचन उपयोगी सिद्ध हो सकता है—

(क) यूनान

1. सुकरात—सुन्दर और शिव एक है, अतः सुन्दर जीवन सापेक्ष है। (जेनोफेन-रचित ‘मेमोरेबिलिया’ नामक ग्रन्थ के आधार पर सुकरात के सौन्दर्य-सिद्धान्त का यही निष्कर्ष निकाला जा सकता है।)
2. प्लेटो—सुन्दर, शिव और सत्य एक हैं। सुन्दर ‘परम’ है और पूर्ण है तथा सुन्दर के लिए नैतिक होना आवश्यक है।
3. अरस्तू—सौन्दर्य आकाशा, वासना और उपयोगिता से ऊपर की वस्तु है तथा सुन्दर वस्तु में ‘ऑर्डर’, ‘सिमेट्री’ और ‘डेफिनिटनेस’ की विद्यमानता रहती है। इनका सिद्धान्त-सार यह है कि सुन्दर और शिव एक नहीं है, क्योंकि शिव का अनुभव गति की अवस्था (स्टेट ऑव मोशन) में होता है और सुन्दर की अनुभूति स्थिति (रिपोज) की अवस्था में।

(ख) रोम

1. प्लूटार्क—सौन्दर्य एक प्रकार की कलात्मक कुशलता है।
2. प्लॉटिनस—ऊँची धारणा और तर्क का सम्मिश्रण सौन्दर्य है। पुनः ऊँची धारणा और तर्क के सम्मिश्रण को सौन्दर्य ही रूप-विधान प्रदान करता है। अर्थात् सौन्दर्य पूर्णतः भावगत है, अरुपा में भी वस्तुगत नहीं। इस-लिए सौन्दर्य एक रहस्यात्मक सहजानुभूति है।

(ग) जर्मनी

- 1 बाउमगात्तेन—प्रकृति सौन्दर्य का चरम प्रतिमान है। इसलिए प्रकृति का अनुकरण ही सौन्दर्य सृजन है।
- 2 फाण्ट—(इन्होंने ही 'ट्रान्सेण्डेंटल एस्थेटिक्स' की उद्भावना की। इनके अनुसार) सौन्दर्य चिन्तनशील धारणा का आनन्द है। इसका अस्तित्व वस्तुनिष्ठ नहीं है किन्तु, इसका उद्देश्य नैतिक शिवत्व का स्थापन है।
- 3 हीगेल—'आइडियल' की अभिव्यक्ति का प्रयास सौन्दर्य सृजन है और इसका माध्यम अथवा अनुकरण ही सुन्दर है।
- 4 शोपेनहावर—इच्छाओं अथवा 'प्लेटोनिक आइडियाज़' का सम्मूर्तन ही सौन्दर्य है।
- 5 लेसिंग—सौन्दर्य अभिव्यक्ति में नहीं, वस्तु विधान और पद्धति में है। इन्होंने केवल चित्रकला और कविता को दृष्टिपथ में रखते हुए सौन्दर्य पर विचार करने की चेष्टा की है।¹

(घ) इंग्लैण्ड

सौन्दर्य के मनोवैज्ञानिक विश्लेषण को प्रारम्भ करने का श्रेय इंग्लैण्ड के सौन्दर्यशास्त्रियों को है। ये सौन्दर्यशास्त्री मुख्यतः दो निकाय के हैं—'आइडियलिस्ट' (अर्थात् इण्ट्यूशनलिस्ट) और 'फॉर्मलिस्ट' (अर्थात् एनालिटिकल थ्योरिस्ट)। प्रथम निकाय के विचारक सौन्दर्य को विश्लेषण से परे मानते हैं, क्योंकि सौन्दर्य का विश्लेषण नहीं हो सकता; चूँकि वह वस्तु का एक अखण्ड गुण है। किन्तु, 'फॉर्मलिस्ट' विचारकों का कथन है कि सौन्दर्य का विश्लेषण हो सकता है, क्योंकि उसका सम्बन्ध वस्तु-विशेष के आकृति-विधान से है।

इंग्लैण्ड के 'आइडियलिस्ट' विचारकों में ये प्रधान हैं—

- 1 शैपटसबरी—सौन्दर्य और परम विभु एक हैं।
- 2 टॉमस रीड—सौन्दर्य आध्यात्मिक चैतन्य है।
- 3 रस्किन—सौन्दर्य ईश्वर की विभूति है। रस्किन ने मनुष्य में दो वृत्तियाँ मानी

1 लेसिंग लैङ्गन, ट्रान्सेण्डेंट बाइ ई सी बीस्ले। लेसिंग ने इस विख्यात पुस्तक 'लैङ्गन' की रचना 1760 से 1765 ई के बीच में की थी जिस समय वह बेस्ताइ में रहता था। उसने इस पुस्तक को बर्लिन में छपा दिया और 1766 ईस्वी में प्रकाशित किया। यह प्रकाशन उसने रायल लाइब्रेरियन क पद पर नियुक्ति पाने की आशा से किया था, जो व्यर्थ सिद्ध हुई, कारण उस समय लैङ्गन को एक महत्वपूर्ण कृति के रूप में स्वीकार नहीं किया गया।

हैं—सहज वृत्ति और काल्पनिक वृत्ति। सहज वृत्ति के अन्तर्गत ही सौन्दर्य-बोध आता है। इन्होंने सौन्दर्य की दो श्रेणियाँ मानी हैं—'टिपिकल' और 'वायटल'। इन्होंने फिर 'वायटल ब्यूटी' के भी दो भेद माने हैं—'रिलेटिव' और 'जेनेरिक'।¹

इंग्लैण्ड के 'फॉर्मलिस्ट' विचारकों में निम्नलिखित प्रमुख हैं—

1. एडिसन—सौन्दर्य परिवेश और सगति का फल है।
2. होगार्थ—सौन्दर्य वस्तु-विशेष के अंगों के सन्धिवन्ध, प्रयुक्तियों की रजकता और अनुक्रम में विद्यमान रहता है।
3. बकं—वस्तु-विशेष की वर्णगत चारता, आगिक कोमलता और उज्ज्वलता ही सौन्दर्य है।
4. बेन—सौन्दर्य स्वोद्देश्य होता है। हमारा वह सवेग जो जीवन के प्रयोजनों से परे रहता है, सौन्दर्य कहलाता है।
5. एल्सन—सौन्दर्य विचारों का प्रवाह है।

(च) रूस

1. घनशिखी—सौन्दर्य ही जीवन है।
2. बेनिन्स्की—सौन्दर्य सामाजिक जीवन के जीवन्त यथार्थ का ऐसा प्रतिबिम्ब है, जो हमें आनन्द ही नहीं देता, प्रगतिशील होने की प्रेरणा भी देता है। सौन्दर्य के सम्बन्ध में ऐसी ही धारणा हर्जें और बोबोल्स्यूबाव की भी है।² सशेष में पाश्चात्य सौन्दर्य-चिन्तन के विनास का यही देशाधार विवेचन है।³

1. 'लेक्चर्स ऑन आर्ट', जॉन रस्किन, जार्ज एलेन, 1904।
2. बेनिन्स्की को बलागत मान्यताओं के सशिष्ट परिचय के लिए दृष्टव्य—वैमानिक आलोचना, भाग 9, अक्टूबर 1953 में 'बेनिन्स्की की मान्यताओं का विकास' शीर्षक निबन्ध, पृ. 192-198।
3. जेम्स एच. ब्रिक्स ने पाश्चात्य सौन्दर्य-चिन्तन के विकास को तीन धाराओं में बाँटा है—1 'एस्थेटिकन मॉनिज्म', 2 'एस्थेटिकल इजलिज्म', और 3 'एस्थेटिकल ट्रिनिटारियज्म'। प्रथम धारा में मुख्यतः गुबारा और प्लेटो आते हैं, जिनके सौन्दर्य-दर्शन को ब्रिक्स 'सम्प्रेकित' और 'ट्रान्सेण्डेंट' कहा जा सकता है। दूसरी धारा का प्रारम्भ अदोल्फो-उन्नीग्वी शताब्दी में हुआ। इस धारा के सौन्दर्य-चिन्तकों में ह्यूबेन, होगार्थ और डॉ. विनर प्रमुख हैं। प्रायः इन सभी विचारकों ने दृष्टा और दृश्य (गुन्दर) के द्वन्द्व को दृष्टिगत में रखते हुए सौन्दर्य पर विचार किया है। तीसरी धारा का प्रारम्भ जर्मनी के सौन्दर्यविदों द्वारा हुआ, जिन्होंने प्लेटो की 'ट्रान्सेण्डेंट' ब्यूटी को अपने चिन्तन का आधार बनाने हुए सौन्दर्य, वस्तु और चेतना की छत्रों को स्वीकार किया।—द फिनालरी ऑफ ब्यूटी, ले. जेम्स एच. ब्रिक्स, 1925, पृ. 12-28।

उपर्युक्त विचारको के अलावा सौन्दर्यशास्त्र के कुछ अन्य आधुनिक विचारक भी उल्लेखनीय महत्त्व के अधिकारी हैं, जैसे—क्लाइव बेल, रबस्टल, क्रोचे, इत्यादि। यहाँ पाश्चात्य सौन्दर्य-चिन्तन के तात्त्विक पक्ष को समझने के लिए हीगेल और श्रोवे के सौन्दर्य-दर्शन पर विचार कर लेना अत्यावश्यक है, क्योंकि इन दोनों की सौन्दर्य-सम्बन्धी मान्यताओं ने पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र के आधुनिक स्वरूप को भूरिश प्रभावित किया है।

हीगेल का सौन्दर्य-दर्शन प्रत्यय-जगत् पर निर्भर है। इनके अनुसार दृश्यमान जगत् आभास-मात्र है। अतः ये प्रत्यय (आइडिया) को ही विकास का मूल तत्त्व और शक्ति मानते हैं जिस प्रकार बर्गसो ने विश्व के मूल में 'एसाइडिया'^१ को, हर्बर्ट स्पेन्सर ने भूतात्मक सघटन (इन्टेंग्रेशन ऑफ़ मॅटर) को, सेमूएल अलेक्जेंडर ने अनिवर्चनीय प्राकृतिक सम्बन्ध (नैचुरल पाइटी) को, लाइबनिज ने चिद्बिन्दु को और ह्यामड मोंगन ने विभु शक्ति (इम्मानेण्ट फोर्स) को मूल तत्त्व माना है, उसी प्रकार हीगेल ने प्रत्यय को विकास का चरम तत्त्व माना है। अतः हीगेल का सम्पूर्ण सौन्दर्य-दर्शन या कला-सिद्धान्त प्रत्यय-जगत् पर निर्भर है।

हीगेलीय सौन्दर्यशास्त्र त्रयात्मक है। द्वन्द्वात्मक प्रक्रिया के अनुसार इनके प्रत्यय का विकास सर्वत्र त्रिस्तरीय है, जिसे प्रायः पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र का हीगेलीय त्रय (हीगेलियन ट्रायड) कहा जाता है। मूल प्रत्यय अपने को तीन अवस्थाओं में प्रकट करता है—बाद, प्रतिवाद और समन्वय। इन तीन अवस्थाओं का व्यवतीकरण तीन दार्शनिक धरातलों पर होता है—तर्क, प्रकृति और मन (माइण्ड)। इस प्रकार प्रत्यय तर्क, प्रकृति और मन—इन तीन धरातलों पर क्रमशः सूक्ष्मता में 'तर्' से 'तम' की ओर बढ़ता जाता है। पुनः प्रलय मन तक पहुँचकर तीन अवस्थाओं में प्रकट होता है—'सब्जेक्टिव', 'ऑब्जेक्टिव' और 'एब्सोल्यूट'। जब प्रत्यय 'एब्सोल्यूट' की अवस्था में पहुँचता है, तब उच्चस्तरीय कला की सृष्टि होती है। यहाँ यह ध्यान रखना है कि अधिकांश भारतीय कला-विचारक भी कला में 'एब्सोल्यूट' को महत्त्व देते हैं, जो 'सत्यं शिवं सुन्दरम्' की चिरपरिचित त्रयी में व्यक्त होता रहा है।^२

प्रत्यय की उपर्युक्त तीन अवस्थाओं के अनुसार उनसे निर्मित कला भी त्रयशः तीन प्रकार की होती है—'सिम्बॉलिक', 'क्लासिकल' और 'रोमाण्टिक'। प्रथम वर्ग में वास्तुकला, द्वितीय वर्ग में मूर्तिकला तथा तृतीय वर्ग में चित्र, संगीत और काव्यकलाएँ आती हैं। इन सभी कलाओं में, त्रयशः आधार की सूक्ष्मता ऊर्ध्व-गति से वर्द्धमान होती हुई अन्तिम तीन कलाओं (चित्र, संगीत और काव्य) में

1. Elan Vital

2. आनन्दकुमार स्वामी व दान्त ऑफ़ सार्ड शिव, पृ. 59।

‘एम्बोल्पूट’ को स्वायत्त कर लेती है। संक्षेप में हम हीगेल के सौन्दर्य-दर्शन को इस प्रकार उपस्थित कर सकते हैं—

थीसिस.....	एण्टिथीसिस.....	सिन्थीसिस
लॉजिक.....	नेचर.....	माइण्ड
सब्जेक्टिव.....	आब्जेक्टिव.....	एम्बोल्पूट
सिम्बॉलिक.....	क्लासिकल.....	रोमाण्टिक
(वास्तुकला)	(मूर्तिकला)	(चित्र, संगीत और काव्य)

हीगेल के अनुसार ‘सिम्बॉलिक आर्ट’ अर्थात् वास्तुकला में सौन्दर्य-सृजन की दृष्टि से पिण्डोभूत मूर्तन की अधिकता रहती है।¹ अतः सिम्बॉलिक कला में दो प्रकार के दोष या अभाव रहते हैं। एक, यह कि इसमें व्यक्त सौन्दर्य या प्रत्यय हमारी चेतना का नाममात्र के लिए स्पर्श करता है और, दूसरे, इसमें अभिव्यक्ति के माध्यम की स्थूलता बहुत अधिक रहती है। किन्तु, मूर्तिकला जैसी ‘क्लासिकल’ कला में इन दोनों अभावों का परिहार हो जाता है, क्योंकि ‘क्लासिकल’ कला में, हीगेल के अनुसार, सौन्दर्य अथवा प्रत्यय का उचित मूर्तन होना है। इसमें अभिव्यक्ति का स्वरूप उतना अधिक स्थूल नहीं रहता है। कुल मिलाकर ‘क्लासिकल’ कला में ‘आईडिया’ तथा ‘इमेज’ की एक पारस्परिक अनुकूलता स्थापित हो जाती है और इन दोनों में एक समतोल निष्पन्न हो जाता है। किन्तु, कला का विकास इस स्तर पर आकर रुक नहीं जाता है। ‘क्लासिकल’ कला में भी कुछ दोष रह जाते हैं, जिनका परिष्कार ‘रोमाण्टिक’ वर्ग की कलाओं में ही हो पाता है। इस ‘रोमाण्टिक’ स्तर को हम कला-विकास की पार्यन्तिक दशा कह सकते हैं। ‘क्लासिकल’ कला में यह दोष रह जाता है कि उसमें सौन्दर्य या प्रत्यय की सूक्ष्मता का उत्पादन रहता है और प्रत्यय को पिण्डोभूत बनाने की विशेष प्रवृत्ति रहती है। अतः क्लासिकल कला में जहाँ सौन्दर्य-सृजन की इन्द्रियग्राह्य मूर्तता की उच्चतम दशा मिलती है, वहाँ यह भी सच है कि इस कोटि की कला का व्यपदेश बहुत सखीर्ण होता है। आगम यह है कि मूर्ति निर्माण-जैसी क्लासिकल कला सौन्दर्य अथवा प्रत्यय को सर्वत्र घाटीरिख आकार की मूर्तता (एक प्रकार की सीमा) में बाँधना चाहती है, जबकि सौन्दर्य एक अन्य प्रकार के प्रत्यय मनुष्य की अन्तर्मुख मनश्चेतना में अवसित रहने के कारण सीमाओं से परे हुआ करते हैं। इस प्रकार सौन्दर्य और प्रत्यय को घाटीरिख आकार की लघु सीमाओं और अभिव्यक्ति की पिण्डोभूत दशाओं से

1. “ this first type of art (the symbolic type of art) is rather a mere search after plastic configuration than a power of genuine representation.”—Hegel The Philosophy of Fine Art, Volume I, translated by Osmaston, London, 1920, p. 103.

ऊपर रखकर अपेक्षाकृत निस्सीम और कम मूर्त अभिव्यक्ति देने के लिए 'रोमाण्टिक आर्ट' की अवतारणा होती है, जिसके अन्तर्गत चित्र, संगीत और वाद्य कला की गणना की जाती है। रोमाण्टिक कला की विवेचना करते हुए हीगेल ने बहुत ही ललित ढंग से कहा है कि शेष दो प्रकार की कलाएँ जहाँ आत्मा या चेतना के तटवर्ती प्रदेशों में इधर-उधर भटकती रह जाती हैं, वहाँ रोमाण्टिक कला आत्मा या चेतना की गहराइयों में उतरकर एक आध्यात्मिक क्रिया बन जाती है। अन रोमाण्टिक कला का उद्देश्य 'सिम्बॉलिक' या 'कलासिकल' कला की तरह सौन्दर्य के किसी अंश या मात्र ऐन्द्रिय प्रत्यक्ष करा देना नहीं रहता है, बल्कि रोमाण्टिक कला में अभिव्यक्त सौन्दर्य के साथ ही आत्मा या चेतना के गहन अंशों की भी अभिव्यक्ति होती है। इसलिए हीगेल का मत है कि रोमाण्टिक कला की विकसित दशा में पहुँचकर मनुष्य का चेतन जगत् या आत्म-जगत् 'इदम्' के भिन्न पर, रूप सन्मात्माओं से भावित बाह्य जगत् पर अपना प्रभुत्व स्थापित कर लेता है और तब रोमाण्टिक कला का उद्देश्य अभिव्यक्ति की मूर्तता के ऐन्द्रिय प्रत्यक्षों में ऊपर उठ जाता है।¹ संक्षेप में हीगेल के उक्त विश्लेषण का निष्कर्ष यह है कि 'सिम्बॉलिकल' कला में सौन्दर्य अथवा प्रत्यय की अपूर्ण और कलात्मक अभिव्यक्ति होती है, मानो, इस कोटि की कला सौन्दर्य की पूर्ण और कलात्मक अभिव्यक्ति के जन्वेषण में छटपटाकर रह जाती है। इस तरह 'सिम्बॉलिक' कला में विषय के अनुरूप विधान की परिपूर्णता नहीं रहती है और इसकी अभिव्यक्ति में वस्तुतान्त्रिक पक्ष की प्रधानता हो जाती है। तदनन्तर, कलासिकल कला में विषय और विधान की समायत्ता रहती है, सौन्दर्य या प्रत्यय और उसकी अभिव्यक्ति में आनुरूप्य तथा सन्तुलन का निर्वाह रहता है; दूसरे शब्दों में, आत्मतान्त्रिकता और वस्तु तान्त्रिकता का समतोल रहता है। कला के तीसरे प्रकार अर्थात् रोमाण्टिक कला में हम 'सिम्बॉलिक' कला का विलोम पाते हैं, क्योंकि इसमें अभिव्यक्ति-पक्ष का सूक्ष्म मण्डन विषय को आगच्छ कर लेता है और सौन्दर्य या प्रत्यय का आत्मतान्त्रिक पक्ष विधान की वस्तुनिष्ठता को पराभूत कर देता है।² इसी दृष्टिकोण के आधार पर हीगेल ने कला की दो कोटियाँ निर्धारित कर दी हैं— वस्तुतान्त्रिक कला और आत्मतान्त्रिक कला, प्रथम कोटि में 'सिम्बॉलिक' और 'कलासिकल' कलाएँ, अर्थात् स्थापत्य और मूर्तिकलाएँ आती हैं तथा द्वितीय कोटि में रोमाण्टिक कला, अर्थात् चित्र, काव्य और संगीतकलाएँ आती हैं।³

1 G W F Hegel, the Philosophy of Fine Art, translated by F. P. B. Osmaston, London, Volume I, 1920, pp 103-109

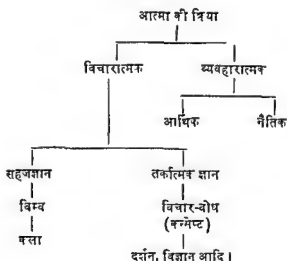
हीगेल के इस वर्गीकरण पर कुछ विचारकों ने आपत्ति उठायी है, क्योंकि यह वर्गीकरण उभयनिष्ठ आधार लेकर चलता है। एक ओर हीगेल का कहना है कि 'सिम्बॉलिक' वर्ग के अन्तर्गत वास्तुकला, 'क्लासिकल' वर्ग के अन्तर्गत मूर्तिबला और रोमाण्टिक वर्ग के अन्तर्गत चित्र, संगीत एवं काव्यकलाएँ आती हैं, जबकि दूसरी ओर इनकी यह स्थापना है कि वास्तुकला (जो पूर्वोक्त वर्गीकरण के अनुसार 'सिम्बॉलिक' कला है) अपनी विकसित दशा में क्लासिकल और रोमाण्टिक भी हो सकती है। इसी तरह अन्य कलाएँ भी अपने विकसित बोध के अनुसार उक्त तीनों दशाओं से गुजर सकती हैं। अतः वर्गीकरण के आधार की उभयनिष्ठता के कारण हीगेल का सम्पूर्ण वर्गीकरण ही अस्पष्ट लगता है। आलोचकों की धारणा है कि हीगेल द्वारा स्थापित वर्गीकरण का उक्त आधार ऐतिहासिक दृष्टि और दार्शनिक विश्लेषण की सफल सृष्टि है। जिन विचारकों ने हीगेल की इस स्थापना को शका की आँखों से देखा है, उनमें श्रेस्लर, हर्टमान और त्सिमरमान प्रमुख हैं।¹ सौन्दर्य-विवेचन की दृष्टि से हीगेल के उपर्युक्त मन्तव्यों का निष्कर्ष यह है कि इन्होंने सौन्दर्य के प्रति दार्शनिक धरातल पर बहुत ही सूक्ष्म धारणाएँ व्यक्त की हैं। इनकी दृष्टि में सौन्दर्य प्रत्यय-जगत् की एक आत्मनिष्ठ विभूति है।

हीगेल के बाद पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र के आधुनिक स्वरूप को प्रभावित करने-वाले विचारकों में श्रोचे का बड़ा ही महत्त्व है। अभिव्यजनावाद के माध्यम से श्रोचे ने पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र को विकास का एक नया आस्पद प्रदान किया है। इस प्रसंग में श्रोचे के अभिव्यजनावाद को तत्काल विस्तार से समझ लेना हमारे लिए आवश्यक है, क्योंकि हिन्दी आलोचना में इससे विषय में बहुत भ्रान्तियाँ रही हैं।

श्रोचे के अनुसार आत्मा की दो त्रियाएँ हैं—विचारात्मक और व्यवहारात्मक। व्यवहारात्मक त्रिया चर्मप्रधान (ज्ञानप्रधान नहीं) होती है और इसका ऋजु सम्बन्ध लौकिक योगधर्म अथवा समाज के द्वारा स्वीकृत नैतिक मानदण्डों से रहता है। इसलिए यह व्यवहारात्मक त्रिया दो प्रकार की होती है—आयिक और नैतिक। इन त्रियाओं से सौन्दर्य सृजन का कोई सीधा सम्बन्ध नहीं है। सौन्दर्य-सृजन का सम्बन्ध आत्मा की विचारात्मक (प्योरिटिक) त्रिया के रूप से है। इस विचारात्मक त्रिया से ज्ञान के दो रूप निष्पन्न होते हैं—सहज ज्ञान (इन्स्टिन्स) और तर्कात्मक ज्ञान (सॉजियल नैशन)। इन दोनों में सहजज्ञान से ही सौन्दर्य-सृजन अथवा कला का निर्माण होता है। सहजज्ञान से बिम्बों की प्राप्ति होती है,

1 बीगाने ने हीगेल के वर्गीकरण के दोहरे आधार के पक्ष में 'वैक्यूम डैट सपोर्ट द डबल बेसिंग' उल्लेख के अन्तर्गत कुछ तर्क दिये हैं। हिस्ट्री ऑफ एस्टेटिक्स, बर्नार्ड बीगाने, जॉन एलेन एण्ड अर्नस्ट, 1949, पृ. 350-352।

जिनकी अभिव्यक्ति से सौन्दर्य का विधान या कला का आविर्भाव होता है। दूसरी ओर तर्कात्मक ज्ञान से विचार-बोध (क्वन्सेप्ट) की उपलब्धि होती है, जिससे दर्शन, विज्ञान इत्यादि का प्रवर्तन होता है। क्रोचे के इस सिद्धान्त को निम्नलिखित तालिका में अच्छी तरह समझा जा सकता है—



क्रोचे ने सौन्दर्यानुप्राणित कला सृजन में सहजज्ञान को प्राथमिकता दी है। किन्तु, इन्होंने सहजज्ञान और बुद्धि में वैर-भाव नहीं माना है। इनका स्पष्ट बयान है—‘इण्ट्यूशन इज ब्लाइण्ड; इण्टेलैक्ट लेण्ड्स हर आईज’। अतः इनका सहजज्ञान साधारण अर्थों से विशिष्ट है। इस सहजज्ञान में वस्तु-प्रत्यय और बिम्ब की प्रतीति का अन्तरहीन ऐक्य विद्यमान रहता है। इसलिए सहजज्ञान के द्वारा किसी सौन्दर्यात्मक कलाकृति में देश अथवा काल का नहीं, विशिष्टता अथवा व्यक्ति-सत्ता का उद्घाटन होता है।

क्रोचे के सौन्दर्यशास्त्र का दूसरा सूत्र सहजज्ञान और अभिव्यक्ति से सम्बन्धित है, जिसके अनुसार इन दोनों में एकात्म सम्बन्ध है। अभिव्यक्ति के बिना सहजज्ञान पूर्ण नहीं हो सकता। पहले के अभाव में दूसरा अनुद्भूत रह जाता है। इस तरह क्रोचे ने सहजज्ञान और अभिव्यक्ति में अविनाभाव सम्बन्ध माना है। इन्होंने कला-दर्शन में अभिव्यक्ति को इतना अधिक महत्त्व दिया है कि इनके अनुसार अभिव्यक्ति के आधार पर ही सुन्दर और कुरूप का निर्णय होना चाहिए। अर्थात्, सहजज्ञान की सफल अभिव्यक्ति ही ‘सुन्दर’ है और सहजज्ञान की अपूर्ण अभिव्यक्ति ‘कुरूप’ है। इस सुन्दर या असुन्दर (कुरूप) का सम्बन्ध मनुष्य की वीक्षा-

मूलक वृत्ति से है। क्रोचे ने मनुष्य में, सामान्यतः, चार प्रकार की वृत्तियों को स्वीकार किया है—वीक्षामूलक वृत्ति, तर्कवृत्ति, व्यवहारात्मक वृत्ति और योगक्षेम-मूलक वृत्ति। सहजानुभूति और अभिव्यक्ति अथवा सौन्दर्य-भावना और कला-सजन वीक्षामूलक वृत्ति के अन्तर्गत आते हैं। अतः क्रोचे ने अभिव्यजना का निकटतम सम्बन्ध सौन्दर्य की भावना से उत्पन्न आनुपगिक आनन्द के साथ माना है। इस तरह क्रोचे के अनुसार सहजज्ञान और अभिव्यक्ति में अविनाभाव सम्बन्ध है। किन्तु विश्लेषण करने पर यह मान्यता उचित प्रतीत नहीं होती है, क्योंकि सहजज्ञान एक अन्तर्मुख भावन है—व्यक्ति की अन्तस्थ मनोदशा है और अभिव्यक्ति एक बहिर्मुख क्रिया है। स्वयं क्रोचे ने कलाओं की अविभाज्यता को सिद्ध करने के लिए अभिव्यक्ति को 'एक्तिविटी' कहा है। इसलिए मेरे विचार से सहजज्ञान और अभिव्यक्ति में बहुत अन्तर है। सहजज्ञान के लिए जहाँ हृदय की ग्राहिका-शक्ति और संवेदनशीलता ही पर्याप्त है, वहाँ अभिव्यक्ति शक्ति-सापेक्ष, समय-सापेक्ष और दीक्षा-सापेक्ष होने के साथ ही व्युत्पत्ति और अभ्यास के अधीन है। इसलिए अभिव्यक्ति का गुण सामान्य जन नहीं, कलाकार की विशेषता है।

इस प्रसंग में क्रोचे के समर्थकों का तर्क यह है कि मनुष्य का अन्तःकरण उतने ही सहजज्ञान की प्राप्ति करता है, जितने की अभिव्यक्ति उसकी शक्ति के अन्तर्गत है। दूसरी बात यह है कि हमारे भाव और मनोराग जब विकसित होकर सहजज्ञान का रूप ग्रहण करते हैं, तब उनकी अभिव्यक्ति केवल शब्दाश्रित ही नहीं होती, बल्कि सहजज्ञान भावक के इंगितों अथवा अन्य चेष्टाओं से भी अपने को अभिव्यक्त करता है। अर्थात्, सहजज्ञान कभी भी अभिव्यक्ति हीन नहीं होता और इसके अभिव्यजन में 'सैवेण्ड लाँ ऑव थर्मोडिनेमिक्स' जैसा कोई नियम नहीं लागू होता, जिसके अनुसार सहजज्ञान के कुछ अंश को अभिव्यजना के समय अवर, हीन या अनावश्यक होने के कारण छोड़ दिया जाना चाहिए अथवा उसे स्वयं ही छूट जाना चाहिए। इस तरह सहजज्ञान का एकमात्र सक्षण है—अभिव्यक्ति। जिसकी अभिव्यक्ति नहीं होती, वह संवेदन या और कुछ हो सकता है, लेकिन सहजज्ञान नहीं।¹

इस स्थल पर पहुँचकर दो विचारणीय प्रश्न उपस्थित होते हैं—(1) क्या सहजज्ञान में विचारतत्त्व (कन्सेप्ट) की आसिक स्थिति भी नहीं रहती है? और (2) क्या सहजज्ञान की सभी अभिव्यक्तियाँ सुन्दर तथा कलात्मक ही होती हैं अथवा कलात्मक अभिव्यजना कुछ सक्षण-विशिष्ट होती है? जहाँ तब पहले प्रश्न का सम्बन्ध है, इस मान्यता को स्वीकार करना बहुत कठिन है कि सहजज्ञान में विचार-बोध का अत्यन्तभाव रहता है, क्योंकि विचार-तत्त्व का आत्यन्तिक

अभाव रहने पर सहजज्ञान ही निरर्थक हो जायेगा। श्रोत्रे ने इस आपत्ति से आशिक वचाव के लिए इतना स्वीकार किया है कि यदि कभी नन्दतिव या कलात्मक सहजज्ञान में विचार-तत्त्व का समावेश भी होता है, तो वे विचार अपना गुण-धर्म खोकर, रूपान्तरित होकर सहजज्ञान का अंश बन जाते हैं। किन्तु, यही श्रोत्रे की इस स्वीकृति से यह निष्पन्न हो जाता है कि ऐसी ही विचार-बोध संकलित सहजज्ञान कला वरेण्य होते होंगे और अन्य प्रकार के सहजज्ञान की तुलना में गुण-विशिष्ट भी। अतः श्रोत्रे की उक्त स्वीकृति को अपने तर्क का आधार बनाते हुए एस. सी. सेनगुप्त¹ ने यह प्रतिपादित किया है कि सहजज्ञान में भी विचार-तत्त्व की विद्यमानता रहती है। यदि कुछ क्षणों के लिए यह स्वीकार भी कर लिया जाये कि सहजज्ञान में विचार-तत्त्व की विद्यमानता नहीं रहती है और न उसके कलात्मक प्रेषण के लिए सहजज्ञान में उपचारवक्रता लाने की आवश्यकता होती है, तब भी यह प्रश्न विचारणीय रह जाता है कि उस सहजज्ञान से व्युत्पन्न बिम्बा को सौन्दर्य-विधान या कला-सृजन के समय क्रम और चयन देने में विचार या तर्क-बुद्धि की आवश्यकता का कैसे निषेध किया जा सकता है? सौन्दर्य के सर्वोत्तम निदर्शन काव्यकला में ही बिम्ब-विधान के अन्तर्गत हम जो चित्रात्मक उत्प्लवन ('पिक्टोरियल लीप') पाते हैं और उसमें पुनः सभी बिम्बों का एक ही मुख्यार्थ की ओर जो अनुधावन पाते हैं, वह विचार अथवा तर्कात्मक ज्ञान के सहयोग के बिना किस प्रकार सम्भव है? अतः यह स्पष्ट प्रतीत होता है कि सौन्दर्य प्रधान कलाओं के विधान-पक्ष में लय, अनुपात इत्यादि की सुरक्षा के लिए तर्कात्मक ज्ञान की सजगता आवश्यक है।

अब दूसरा प्रश्न यह है कि क्या सहजज्ञान की सभी अभिव्यक्तियाँ सौन्दर्य-विधान या कला के अन्तर्गत आती हैं? यहाँ पहली बात यह है कि कुछ कारणों के उपस्थित रहने पर, जैसे—धन सवेग (कंथेक्सिस) की उपस्थिति में या जडीकरण (फिक्सेशन) की अवस्था में सहजज्ञान को सचाई और तीव्रता के रहत भी सहजज्ञान की सम्यक् अभिव्यक्ति सम्भव नहीं है। दूसरी बात यह है कि यदि सहजज्ञान की ईमानदार अभिव्यक्ति भी हो, तो वह सर्वदा और सर्वथा सौन्दर्य-विधान के अन्तर्गत नहीं आ सकती। उदाहरण के लिए, जब आर्किमिडिज ने ज्ञान की वाजी पर निरन्तर चिन्तन से जलीय ऊर्द्ध्वाधर सिद्धान्त को निकाला, तब उसने अपनी सफलता के आशु आनन्द की सहज अनुभूति को व्यक्त करने के लिए जिस 'यूरेका' शब्द का प्रयोग किया, वह एक शब्द उस सहजज्ञान की अभिव्यक्ति को ढोने में अक्षम नहीं रहा होगा। किन्तु, इस अभिव्यक्ति को हम कभी

भी सनाई दा बिशी की 'मोनालिसा' या रेफेल के महान् चित्र 'मैडोना' जैसे सौंदर्य विधान का महत्त्व नहीं दे सकते।

फलस्वरूप, कुछ विचारक सामान्य सहजज्ञान और कलात्मक सहजज्ञान में पर्याप्त अन्तर मानते हैं। उनका मन्तव्य है कि सौन्दर्य विधान या कला सहजज्ञान की अभिव्यक्ति है, किन्तु सहजज्ञान की सभी अभिव्यक्तियाँ सर्वथा और सर्वदा कला नहीं हैं, क्योंकि नैतिक या कलात्मक सहजज्ञान अंतर सहजज्ञान से भिन्न होता है। अतः ऐसे विचारक सहजज्ञान के दो भेद मानते हैं—कलात्मक सहजज्ञान और धनीभूत सहजज्ञान (इण्टेन्सिव इण्ट्यूशन)।¹ किन्तु श्रोचे इस दो दूब विभाजन को अनावश्यक मानते हैं, क्योंकि इनके अनुसार कलात्मक सहजज्ञान अधिक विस्तृत अथवा अधिक सकुल हो सकता है, लेकिन इन्द्रियबोध तथा मानसिक अनुभवों पर आधारित रहने के कारण साधारण सहजज्ञान और कलात्मक सहजज्ञान की प्रकृति में कोई वास्तविक अन्तर नहीं रहता है। (तथाकथित) कलात्मक सहजज्ञान में केवल विस्तार की अधिकता रहती है, अर्थात् इसमें अनेक प्रकार के मनोवेग, सवेग और प्रभाव की सकुल विद्यमानता रहती है। इसी तर्क के आधार पर श्रोचे ने उन विचारकों का भी प्रत्याख्यान किया है जो सौन्दर्य विधान की साधारण सहजज्ञान न मानकर 'एन इण्ट्यूशन ऑव एन इण्ट्यूशन' कहते हैं। इसी क्रम में श्रोचे का दूसरा उल्लेख्य मन्तव्य यह है कि उत्कृष्ट सौन्दर्य विधान का सम्बन्ध सहजज्ञान के उस पक्ष से है, जिसमें प्रभाव और सवेदन (इम्प्रेशन एण्ड सेन्सेशन) संचित रहते हैं। अतः उत्कृष्ट सौन्दर्य विधान अभिव्यक्ति की अभिव्यक्ति न होकर प्रभावों की अभिव्यक्ति हुआ करता है।

श्रोचे के सौन्दर्य सिद्धान्त और सहजज्ञान की विवेचना में काण्ट के सहजज्ञान की चर्चा अपेक्षित है, क्योंकि उसने अपने प्रबन्ध में काण्ट की मान्यताओं का विस्तारपूर्वक विवेचन किया है। उसकी एकाग्र उक्ति से तो यह स्पष्ट पता चलता है कि वह अपन मौल्यशास्त्रीय सिद्धान्तों के स्थापन में काण्ट ने अत्यधिक प्रभावित था।² काण्ट ने सहजज्ञान को ऐसा ऐन्द्रिय ज्ञान माना है, जो वस्तु के गोचर प्रत्यक्ष या सवेद्य सम्पर्क पर निर्भर रहता है।³ साथ ही यह ज्ञान वस्तु प्रत्यक्ष के

1 Jacques Maritain Creative Intuition in Art and Poetry, pp 83-84

2 Croce, Aesthetic translated by Ansie Douglas, p 272

3 काण्ट ने सौन्दर्यतन्त्र में भी बहिर्बस्तु या गोचर प्रत्यक्ष को काण्ट के सहजज्ञान माना है। इस गम्भीर में काण्ट के मन का सारमर्म उल्लिखित करने हुए डॉ. इंगल्होफ ने लिखा है—
'काण्ट के सारमर्म यह है कि जेवना के आभासेर अनुभव का ही सौन्दर्य है। मध्य अन्तर्गत के नियमेर आभासेर परिचय प्राप्त हो सौन्दर्य अनुभव है। अतः सौन्दर्य अनुभव ही सौन्दर्य है। एकाग्र के मुख्य बहिरा परिचय प्राप्त हो सौन्दर्य अनुभव है। अतः सौन्दर्य ही सौन्दर्य है।'
—सामान्य सौन्दर्यतन्त्र पृ 132।

उपरान्त की बौद्धिक प्रतिक्रिया का ऐसा पूर्ववर्ती है, जो देश-काल-सापेक्ष है।¹ तदुपरान्त काण्ट की यह अड़िग धारणा है कि विचारबोध (कन्सेप्ट) से रहित सहजज्ञान अन्धा होता है। इससे विपरीत फ्रोचे की यह मान्यता है कि सहजज्ञान का बुद्धि से पृथक् एक स्वतन्त्र अस्तित्व है। अतः विचार-बोध से उसकी विद्यमानता का अनिवार्य अथवा अविनाभाव सम्बन्ध नहीं है। इतना ही नहीं, उसका मत है कि जब सहजज्ञान में विचार-बोध का समावेश होता है, तब विचार-तत्त्व स्वतन्त्र अस्तित्व खोकर सहजज्ञान में अन्तर्हित हो जाता है। काण्ट के विपरीत फ्रोचे की दूसरी स्थापना यह है कि कलागत सहजज्ञान देश-काल की सापेक्षता तथा अन्य अचिर सम्बन्धों से परे हुआ करता है। तीसरी बात यह है कि फ्रोचे सहजज्ञान को ऐन्द्रियज्ञान नहीं मानते हैं। उनके अनुसार केवल वही ऐन्द्रियज्ञान सहजज्ञान बन सकता है, जो आत्मचैतन्य से अभिव्यक्तिगत सम्बन्ध रखता हो।

फ्रोचे की सौन्दर्यशास्त्रीय मान्यताओं के उपर्युक्त विश्लेषण से यह निष्कर्ष निकलता है कि अभिव्यक्ति की पूर्णता ही सौन्दर्य है। इसी से यह बात निष्पन्न होती है कि जहाँ अभिव्यक्ति अपूर्ण रहती है, वहाँ कुरूप का अवतरण हो जाता है। इस तरह फ्रोचे ने अभिव्यक्ति की पूर्णता और अपूर्णता को ही सुन्दर और कुरूप का कारण माना है। दूसरी बात यह है कि फ्रोचे ने सौन्दर्य का सम्बन्ध मुख्यतः मनुष्य की वीक्षामूलक वृत्ति के साथ जोड़ा है। इस स्थापना के विश्लेषण से हमें रोमाण्टिक कविताओं में प्राप्त सौन्दर्य के चाक्षुष विधान की प्रधानता पर एक आलोक मिलता है, जिसका उपयोग प्रस्तुत शोध प्रबन्ध के द्वितीय खण्ड में छायावादी कविता की सौन्दर्य-चेतना और रूपना विधान के विवेचन में किया जायगा। इस तरह आधुनिक सौन्दर्यशास्त्रियों में फ्रोचे सर्वाधिक महत्वपूर्ण हैं, जिनके अनुसार सफल अभिव्यक्ति ही सौन्दर्य है।

फ्रोचे के इस स्वच्छन्द अभिव्यक्तिवाद के ठीक विपरीत रूपविधानवादियों का सिद्धान्त (फॉर्मलिज्म) है, जिनके अनुसार कला-सृष्टि के लिए किसी सहजानुभूति अथवा अन्तर्ज्ञान की आवश्यकता नहीं है। इनके अनुसार आवश्यकता है—कुछ निश्चित नियमों के अनुसरण की। इन नियमों के अनुसरण से ही सौन्दर्य की पर्याप्त सृष्टि हो सकती है। इस रूपविधानवादी सिद्धान्त के दो प्रख्यात उद्भावक हैं—डेनमार्क राँस और जे. हेग्बेज। राँस के अनुसार बिन्दु, रेखा, कोण, छाया, ज्यामितीय आकृतियों और वर्णच्छटाओं की (अनेक निश्चित नियमों की व्यवस्थित) सहायता से विभिन्न प्रयुक्तियों (डिजाइन) का निर्माण हो सकता है, जो कला-सृष्टि के लिए अलम् है। इस दृष्टि से राँस ने 'सेट पैलेट'² पर बहुत बल

1 Norman Kemp Smith, Commentary to Kant's Critic of Pure Reason, pp 263-270

2 Set Palette

दिया है। इस 'सेट पैलेट' में 'वैल्यू' और 'इन्टेन्सिटी' के अनुसार अठतालीस प्रकार की रंग व्यवस्थाएँ हैं, जिनमें से किसी एक का अनुसरण करने पर सौन्दर्य की सृष्टि हो सकती है। इसी सिद्धान्त को रॉस ने किंचित् विस्तार से उपस्थित किया है। संक्षेप में, इसकी मूलभूत मान्यताएँ दो हैं—प्रयुक्तियों की विधि और 'सेट पैलेट'। किन्तु, रॉस के इस सिद्धान्त से अगत सहमत होना भी सम्भव नहीं है, कारण, इस सिद्धान्त में माल की उपेक्षा है। सौन्दर्यबोध की गतिशीलता और उसकी सतत सूक्ष्मगामी विकासमान प्रवृत्ति के कारण रंग तथा रेखाओं के प्रति मनुष्य की रुचि बदलती रहती है, जिसकी स्वीकृति के लिए रॉस के सिद्धान्त में कोई गुंजाइश नहीं है। दूसरी बात यह है कि एक ही रंग और रेखाकृति से विभिन्न व्यक्ति अपनी नेत्र-रचना की भिन्नता अथवा शारीरिक प्रत्यर्थता (रेस्पॉन्स) के अन्तर के कारण अलग-अलग प्रकार-स्तर की संवेदना और संवेग प्राप्त कर सकते हैं। यह भिन्नता भी रॉस के सिद्धान्त को खण्डित करती है। तीसरी बात यह है कि व्यक्तिगत रुचि-संस्कारों और आसनों के कारण भी एक रंग से व्युत्पन्न भावना अथवा संवेग में व्यक्ति-भेद से अन्तर हो सकता है। अर्थात् व्यक्ति-भेद के कारण एक रंग से भिन्न-भिन्न अथवा विविध संवेग उत्पन्न हो सकते हैं। इसलिए उपर्युक्त विश्लेषण से यह स्पष्टतः सिद्ध हो जाता है कि रॉस का सिद्धान्त सौन्दर्यशास्त्र की दृष्टि से कोई विशेष महत्त्व नहीं रखता है।

रूपविधानवादियों के बीच दूसरा अतिवादी सिद्धान्त जे. हैम्बिज का है, जो 'डिनेमिक सिमेट्री' के नाम से प्रसिद्ध है। जिस तरह रॉस ने अपने सिद्धान्त में 'डिजाइन' पर बल दिया है, उसी तरह हैम्बिज ने अपने सिद्धान्त में 'पैटर्न' पर। हैम्बिज के सिद्धान्त की दो मूलभूत मान्यताएँ हैं—'पैटर्न', विशेषकर, 'पलैट पैटर्न' और 'रेक्टेंगल'। इन दोनों—'पैटर्न' और 'रेक्टेंगल'—को किसी कलाकृति में समानुपातिक बनाने के लिए हैम्बिज ने अनेक गणित-सूत्र दिये हैं। संक्षेप में, यह कहा जा सकता है कि हैम्बिज का सिद्धान्त सौन्दर्यशास्त्र की दृष्टि से विशेष महत्त्वपूर्ण नहीं है, क्योंकि इस पर भी वे सभी आपत्तियाँ लागू होती हैं, जो रॉस के सिद्धान्त पर। यदि हैम्बिज और रॉस के सिद्धान्तों को हम स्वीकार कर लें, तब तो कलाकार के लिए यह अनावश्यक है कि वह कला-सृष्टि के निमित्त आत्म-चेतना को द्राक्षासव की तरह पिघलाये।

आधुनिक सौन्दर्यशास्त्र का एक और सिद्धान्त है—'थ्योरी ऑव इम्पैथी',¹

1. जर्मन सौन्दर्यशास्त्रियों के इस प्रिय सिद्धान्त की व्याख्या करते हुए T. E. Hulme ने लिखा है—

"The source of the pleasure felt by the spectator before the products of art is a feeling of increased vitality, a process which German writers on aesthetics call empathy (Einfühlung) in general terms, we

जिसे हम समानुभूति का सिद्धान्त कह सकते हैं। इस सिद्धान्त को अनेक सौन्दर्य-शास्त्रियों ने अपने-अपने ढंग से समृद्ध किया है। फलस्वरूप यह सिद्धान्त इतना लचकीला हो गया है कि कभी कभी पहली नजर में अनबुझ सा प्रतीत होने लगता है। समानुभूति का सिद्धान्त हमारे प्रत्यक्षीकरण की गतिशील प्रत्यर्थताओं (मोटर रेस्पॉन्सेज) पर आधारित है। इस प्रत्यक्षीकरण की गतिशील प्रत्यर्थता में हमारी पूर्वानुभूतियों का महत्वपूर्ण योग रहता है। पूर्वानुभूतियों की सापेक्षिकता में ही हमारा कोई प्रत्यक्षीकरण सार्थक होता है। यदि हम कोई को देखकर कहते हैं कि यह पक्षी बहुत बाला है, तो हमारे इस कथन का आधार मात्र उस कोए का प्रत्यक्ष नहीं है बल्कि इस 'प्रत्यक्ष' के पूर्व अनेक पक्षियों और काले रंग के पदार्थों तथा प्राणियों के प्रत्यक्ष की अनुभूतियाँ भी उसमें सम्मिलित हैं। उन पूर्वानुभूतियों के सापेक्ष सन्दर्भ में ही हमारा यह कथन सम्भव और सार्थक हो पाता है कि कोआ बहुत बाला है।

समानुभूति के सिद्धान्त पर विल्हेल्म वॉरिंगेर ने अपने प्रसिद्ध प्रबन्ध 'एब्स्ट्रैक्शन एण्ड इम्पैथी' में विस्तारपूर्वक विचार किया है। इनके अनुसार समानुभूति का अधिक सम्बन्ध रूपात्मक कलाओं या आकृतिमूलक कलाओं (प्लास्टिक आर्ट्स) के साथ है, श्रव्य और अमूर्त कलाओं से कम। कारण यह है कि समानुभूति के सिद्धान्त के अनुसार कलानुभूति सदैव एक वस्तुसम्पृक्त अनुभूति होती है, और यह जानी हुई बात है कि आकृतिमूलक या रूपात्मक कलाओं में वस्तु-सम्पृक्तता अधिक रहती है। अतः लिप्स ने समानुभूति सम्बन्धी अपनी धारणाओं के अनुसार यह मान्यता प्रस्तुत की है—

can say that any work of art we find beautiful is an objectification of

कुछ विचारकों ने ध्योगी और इम्पैथी की समता कला में भावनाओं के वस्तुनिष्ठाकरण वाले सिद्धान्त के साथ स्थापित की है। जैसे प्रबोधनशील चौधरी ने कला में भावनाओं के वस्तुनिष्ठीकरण पर विचार करते हुए लिखा है—

'theory of objectification of feelings is more or less like that of Empathy (of Lipps and Volkelt) in which internal feelings are said to be projected or read into external objects which really excite the feelings so that feelings, as embodied in some sensuous form, may be said to be objectified. These theories bring out a fundamental principle involved in aesthetic experience viz fixation of feeling in some sensuous medium and thus making it an object of apprehension'

—Dr Pravasjiwan Chaudhury, *Studies in Comparative Aesthetics*, Viswa Bharti, Santiniketan, 1953, p 19

enjoyment”¹ विल्हेल्म वोरिंगेर ने भी लिप्स की समानुभूति-सम्बन्धी धारणाओं का ही विशेष उल्लेख किया है। लिप्स की प्रधान धारणा यह है कि समानुभूति के दो प्रकार होते हैं—भावात्मक समानुभूति और अभावात्मक समानुभूति। तदनन्तर, लिप्स की दूसरी मान्यता यह है कि कला का सम्बन्ध भावात्मक समानुभूति से रहता है। अर्थात्, भावात्मक समानुभूति में ही कलासृजन या कलानुभूति की प्रेरणा मिलती है।²

समानुभूति के सिद्धान्त का दूसरा पक्ष हमारे शरीरस्थ संचरण, चेता और मवाहिनी नाडियों की गति तथा भावक की मासपेशियों के विकार से सम्बन्धित है। इसका आशय यह है कि जब हम किसी वस्तु अथवा प्राणी को आलम्बन रूप में स्वीकार करते हैं तब उससे हमें किसी-न-किसी प्रकार के भाव, भावना अथवा सवेग की प्राप्ति होती है। किन्तु, यह प्राप्ति आश्रय के मन प्रवेश-मात्र तक ही सीमित नहीं रहती, बल्कि उसकी शारीरिक व्याप्ति भी होती है, जिसे भारतीय काव्यशास्त्र अनुभाव, व्यभिचारी अथवा संचारी के अन्तर्गत स्वीकार करता है। अर्थात् किसी वस्तु को देखकर उसी के अनुरूप हमारे शरीर में भी गति और विकार पैदा होते हैं। अतः समानुभूति सिद्धान्त के अनुसार कला की सफलता इसमें है कि वह ‘निबद्ध वस्तु’ से हमारे शरीर में उस सवार को भर दे, जो संचार ‘मूल वस्तु’ के वास्तविक प्रत्यक्ष से जगता है। उदाहरणार्थ किसी प्रलम्ब-प्रच्छाय बट-वृक्ष का वह चित्र सफल माना जायेगा, जो हममें वैसा ही नेत्र विस्फार, उपराम की भावना, श्रान्त पेशियों में ढीलापन अथवा प्ररोह की सकुलता के दर्शन से (उत्पन्न विस्मय के कारण) नाडियों में स्फीति भर दे, जैसा कि वस्तुतः विशाल बटवृक्ष के दर्शन से हुआ करता है। समानुभूति सिद्धान्त के इस पक्ष पर विशेष बल देनेवालों में

1 मन्तायना ने भी सौन्दर्यानुभूति में वस्तुनिष्ठता की महत्त्व दिया है, किन्तु मन्तायना की वस्तुनिष्ठता लिप्स की वस्तुनिष्ठता से भिन्न है, कारण मन्तायना की वस्तुनिष्ठता आनन्द की वस्तुनिष्ठता है जबकि लिप्स की वस्तुनिष्ठता ‘आत्मानन्द’ की वस्तुनिष्ठता है।—
“beauty is constituted by the objectification of pleasure. It is pleasure objectified”—George Santayana, *The Sense of Beauty*, New York, 1955, p. 52

2 विल्हेल्म वोरिंगेर ने लिप्स की इस मान्यता का विवेचन करते हुए लिखा है—
“Apperceptive activity becomes aesthetic enjoyment in the case of positive empathy, in the case of the union of my natural tendencies to self-activation with the activity demanded of me by the sensuous object. In relation to the work of art also, it is this positive empathy alone which comes into question”—Wilhelm Worringer, ‘Abstraction and Empathy’, translated by Michael Bullock, London, 1953, p. 7.

जिसे हम समानुभूति का सिद्धान्त कह सकते हैं। इस सिद्धान्त को अनेक सौन्दर्य-शास्त्रियों ने अपने-अपने ढंग से समूह किया है। फलस्वरूप यह सिद्धान्त इतना लचकीला हो गया है कि कभी-कभी पहली नजर में अनवृक्ष-सा प्रतीत होने लगता है। समानुभूति का सिद्धान्त हमारे प्रत्यक्षीकरण की गतिशील प्रत्यर्थताओं (मोटर रेस्पॉन्सेज) पर आधारित है। इस प्रत्यक्षीकरण की गतिशील प्रत्यर्थता में हमारी पूर्वानुभूतियों का महत्वपूर्ण योग रहता है। पूर्वानुभूतियों की सापेक्षिकता में ही हमारा कोई प्रत्यक्षीकरण सार्थक होता है। यदि हम कोए को देखकर कहते हैं कि यह पक्षी बहुत बाला है तो हमारे इस बयन का आधार मात्र उस कोए का प्रत्यक्ष नहीं है, बल्कि इस 'प्रत्यक्ष' के पूर्व अनेक पक्षियों और काले रंग के पदार्थों तथा प्राणियों के प्रत्यक्ष की अनुभूतियाँ भी उसमें सम्मिलित हैं। उन पूर्वानुभूतियों के सापेक्ष सन्दर्भ में ही हमारा यह बयन सम्भव और सार्थक हो पाता है कि कोआ बहुत बाला है।

समानुभूति के सिद्धान्त पर विल्हेल्म वॉरिंगर ने अपने प्रसिद्ध ग्रन्थ 'एस्ट्रे-क्शन एण्ड इम्पैथी' में विस्तारपूर्वक विचार किया है। इनके अनुसार समानुभूति का अधिक सम्बन्ध रूपात्मक कलाओं या आकृतिमूलक कलाओं (प्लास्टिक आर्ट्स) के साथ है, श्रव्य और अमूर्त कलाओं से कम। कारण यह है कि समानुभूति के सिद्धान्त के अनुसार कलानुभूति सदैव एक वस्तुसम्पृक्त अनुभूति होती है, और यह जानी हुई बात है कि आकृतिमूलक या रूपात्मक कलाओं में वस्तु-सम्पृक्तता अधिक रहती है। अतः लिप्स ने समानुभूति सम्बन्धी अपनी धारणाओं के अनुसार यह मान्यता प्रस्तुत की है—*"Aesthetic enjoyment is objectified self-*

can say that any work of art we find beautiful is an objectification of

कुछ विचारकों ने ध्यागी और इम्पैथी की ममता कला में भावनाओं के वस्तुनिष्ठीकरण वाले सिद्धान्त के साथ स्थापित की है। जैसे प्रथमजीवन चौधरी ने कला में भावनाओं के वस्तुनिष्ठीकरण पर विचार करते हुए लिखा है—

"theory of objectification of feelings is more or less like that of Empathy (of Lipps and Volkelt) in which internal feelings are said to be projected or read into external objects which really excite the feelings so that feelings, as embodied in some sensuous form, may be said to be objectified. These theories bring out a fundamental principle involved in aesthetic experience, viz fixation of feeling in some sensuous medium and thus making it an object of apprehension"

—Dr Pravasjiwan Chaudhury, *Studies in Comparative Aesthetics*, Viswa Bharti, Santiniketan, 1953, p 19

enjoyment”¹ विल्हेल्म वॉरिंगेर ने भी लिप्स की समानुभूति-सम्बन्धी धारणाओं का ही विशेष उल्लेख किया है। लिप्स की प्रधान धारणा यह है कि समानुभूति के दो प्रकार होते हैं—भावात्मक समानुभूति और अभावात्मक समानुभूति। तदनन्तर, लिप्स की दूसरी मान्यता यह है कि कला का सम्बन्ध भावात्मक समानुभूति से रहता है। अर्थात्, भावात्मक समानुभूति से ही कलासृजन या कलानुभूति की प्रेरणा मिलती है।²

समानुभूति के सिद्धान्त का दूसरा पक्ष हमारे शरीरस्थ संचरण, चेता और सवाहिनी नाडियों की गति तथा भावक की मासपेशियों के विकार से सम्बन्धित है। इसका आशय यह है कि जब हम किसी वस्तु अथवा प्राणी को आलम्बन रूप में स्वीकार करते हैं तब उससे हमें किसी न-किसी प्रकार के भाव, भावना अथवा सवेग की प्राप्ति होती है। किन्तु यह प्राप्ति आश्रय के मन प्रदेश मात्र तक ही सीमित नहीं रहती, बल्कि उसकी शारीरिक व्याप्ति भी होनी है, जिसे भारतीय काव्यशास्त्र अनुभाव, व्यभिचारी अथवा संचारी के अन्तर्गत स्वीकार करता है। अर्थात् किसी वस्तु को देखकर उसी के अनुरूप हमारे शरीर में भी गति और विहार पैदा होते हैं। अतः समानुभूति सिद्धान्त के अनुसार कला की सफलता इसमें है कि वह ‘निबद्ध वस्तु’ से हमारे शरीर में उस संचार को भर दे, जो संचार ‘मूल वस्तु’ के वास्तविक प्रत्यक्ष से जगता है। उदाहरणार्थ किसी प्रलम्ब प्रच्छाय वट-वृक्ष का वह चित्र सफल माना जायेगा, जो हममें वैसा ही नेत्र विस्फार, उपराम की भावना, श्रान्त पेशियों में ढीलापन अथवा प्ररोह की सकुलता के दर्शन से (उत्पन्न विस्मय के कारण) नाडियों में स्फीति भर दे, जैसा कि वस्तुतः विनाल वटवृक्ष के दर्शन से हुआ करता है। समानुभूति सिद्धान्त के इस पक्ष पर विशेष बल देनेवालों में

- 1 सन्तायना ने भी मौन्दर्यानुभूति में वस्तुनिष्ठता को महत्त्व दिया है किन्तु सन्तायना की वस्तुनिष्ठता लिप्स की वस्तुनिष्ठता से भिन्न है कारण सन्तायना की वस्तुनिष्ठता आनन्द की वस्तुनिष्ठता है जबकि लिप्स की वस्तुनिष्ठता ‘आत्मानन्द की वस्तुनिष्ठता है।—

“beauty is constituted by the objectification of pleasure. It is pleasure objectified.” —George Santayana *The Sense of Beauty*, New York, 1955, p. 52

- 2 विल्हेल्म वॉरिंगेर ने लिप्स की इस मान्यता का विशेषण करते हुए लिखा है—

“Apperceptive activity becomes aesthetic enjoyment in the case of positive empathy, in the case of the unison of my natural tendencies to self-activation with the activity demanded of me by the sensuous object. In relation to the work of art also, it is this positive empathy alone which comes into question.” —Wilhelm Worringer, *Abstraction and Empathy*, translated by Michael Bullock, London, 1953, p. 7

पियोडोर लिप्स¹ और 'इनर मिमित्री' के सिद्धान्त को तून देनेवाले विचारक कालं पूज उल्लेखनीय हैं। संक्षेप में समानुभूति के सिद्धान्त का यही स्वरूप है। किन्तु इस प्रसंग में हमें इतना स्वीकार करना पड़ता है कि यह सिद्धान्त बलाभावन में 'शारीरिक विकार' और सौन्दर्य के आकलन में स्पाशिव मूल्य की आवश्यकता से अधिक महत्त्व देता है।

तदुपरान्त आधुनिक सौन्दर्यशास्त्र का एक महत्त्वपूर्ण सिद्धान्त है—'प्योरी ऑव साइकिकल डिस्टेन्स', जिसके मूल भाव की हिन्दी में अच्छी तरह व्यक्त करने के लिए हम 'तटस्थ भावन का सिद्धान्त' कह सकते हैं।² इस सिद्धान्त के उद्भावक हैं—ई बुल्लो। यहाँ 'तटस्थता' का आशय 'आशिव अनासक्ति' से है। आसक्ति भावन भ्रान्त फल देता है, क्योंकि आसक्ति के क्षणों में भावन की चेतना व्यक्तिगत कुशल-क्षेम और वासना से इस प्रकार मुद्रित हो जाती है कि वस्तु का वस्तुगत मूल्य कुछ भी नहीं रह पाता। और, यह जानी हुई बात है कि उपयोगिता तथा स्वार्थादि के बन्धनों में आवद्ध रहने पर न 'सौन्दर्य' का सृजन हो सकता है और न स्पष्ट सौन्दर्य का समुचित भावन। अतः बला के क्षेत्र में उचित 'भावन' के लिए 'आशिव अनासक्ति' आवश्यक है। सौन्दर्य-भावन में इस आशिव अनासक्ति की अवस्था को हम 'तन्मयता' कह सकते हैं। सौन्दर्य-भावन की दूसरी स्थिति आसक्ति की हो सकती है जिसमें सहृदय चित्त बलाकृति में लीन हो जाता है। इसे हम 'तन्मयता' की अवस्था कह सकते हैं। किन्तु, भावन के लीन हो जाने अथवा आत्यन्तिकरूपेण तन्मय हो जाने के कारण वृत्ति-विशेष का मूल्यांकन नहीं हो सकता, कारण, समुचित मूल्यांकन के लिए तटस्थता चाहिए—एक अनुपेक्षणीय पार्थक्य। पुनः इस 'तन्मयता' के विपरीत एक पार्थक्य स्थिति हो सकती है, जिसमें भावन 'वस्तु' अथवा 'कृति' से एकदम अनासक्त हो। इसे हम अन्यमनस्कता की अवस्था कह सकते हैं। इस अवस्था में सहृदयता के अभाव के कारण न तो

1 कुछ विचारकों, जैसे—डॉ० रामानन्द तिवारी शास्त्री का कहना है कि लिप्स का समानुभूति का सिद्धान्त स्पष्ट रूप से मनोवैज्ञानिक और व्यक्तिवादी है। उसमें किसी अध्यात्म का आधार अथवा आग्रह नहीं है। किसी सीमा तक यह समानुभूति हमारे सामान्य व्यवहार का एक साधारण तथ्य है। किसी वस्तु अथवा व्यक्ति में हमारी रुचि तीव्र होती है तो हम प्रायः उनके साथ अपने को तद्रूप कर देते हैं तथा उन्हींके समान अनुभव और व्यवहार करने लगते हैं।—डॉ० रामानन्द तिवारी शास्त्री, सत्य शिव सुन्दरम् राजस्थान वि वि द्वारा पी एच डी की उपाधि के लिए स्वीकृत शोध प्रबंध 1957, पृ 71

2 'साइकिकल डिस्टेन्स' एक प्रकार का मानसिक सन्तुलन है, जो बला-भावन के लिए आवश्यक है। इसलिए John Dewey ने साइकिकल डिस्टेन्स को 'साइकिकल बॅलेन्स' कहा है—

John Dewey, Art As Experience, George Allen & Unwin Ltd London, 1934, p 258,

निवद्ध सौन्दर्य का अभिशासन हो सकता है और न हार्दिकता अथवा 'सहअनुभूति' के अभाव के कारण कलाकार के दृष्टिकोण का ग्रहण ही। अतः कला-भावन में वृत्ति और सहृदय के बीच कुछ ऐसा पार्थक्य होना चाहिए, जो आवेग-सवेग की समयित रख सके और मूल्य-दृष्टि को सुरक्षित भी। अर्थात् 'थ्योरी ऑव साइजिकल डिस्टेन्स' कला-भावन में 'मध्यम मार्ग' का विश्वासी है और तन्मयता, अन्य-मनस्कता तथा तन्मनस्कता के बीच 'अन्तिम' का पक्षपाती है। इसलिए इस सिद्धान्त को तन्मनस्कता का सिद्धान्त कहना अधिक अच्छा लगता है। तन्मनस्कता को हम तन्मयता और अन्यमनस्कता के बीच की कला-वरेण्य स्थिति कह सकते हैं।¹ ई. ब्रुलो के अलावा लॉगमान और मुन्स्टरबर्ग ने इस सिद्धान्त की ऐसी व्याख्या की है जो शुक्लजी के इस काव्य सिद्धान्त से मेल खाती है कि कविता (कला) के द्वारा स्वार्थ के क्षुद्र बन्धन टूट जाते हैं और व्यक्ति लोक सत्ता में लीन हो जाता है। इस धारणा को आगे बढ़ाते हुए उक्त विद्वानों ने नन्दतिक अभिशासन अथवा कलामृष्टि के लिए निर्व्यक्तीकरण और हृदय की मुक्तावस्था को उसी प्रकार आवश्यक बनलाया है, जिस प्रकार, रुमर, टो एस इलियट ने और आचार्य शुक्ल ने।

इसी प्रकार आधुनिक सौन्दर्यशास्त्र में अनेक सिद्धान्तों की स्थापना की गई है जिसमें अन्विति सिद्धान्त सोद्देश्यता और कल्पनाशील जीवन की पृथक्ता का सिद्धान्त तथा सन्तुलन सिद्धान्त महत्वपूर्ण हैं। किन्तु, य सभी सिद्धान्त पूर्वविवेचित

- 1 आज सन्तुलन में भी सौन्दर्य भावन से प्राप्त होनेवाली अति-अनुभूति के लिए एक प्रकार के पार्थक्य या अन्यामिति की आवश्यकता माना है— *Every real pleasure is in one sense disinterested* —George Santayana *The Sense of Beauty*, Dover Publication, Inc New York, 1955, p 39
- 2 सौन्दर्यशास्त्र के भारतीय लेखकों के बीच डॉ. प्रवासजीवन चौधरी ने उक्त सिद्धान्त की मनोविज्ञानात्मक अर्थवत्ता (metapsychical significance) का निर्देश करते हुए इनका सम्बन्ध भारतीय सौन्दर्यशास्त्र से जोड़ना चाहा है। श्री चौधरी ने इस प्रसंग में अभिनव गुप्त के विचारों की आश्रय लेना की है। इनका निष्कर्ष है कि वास्तविक सौन्दर्यशास्त्र में थ्योरी ऑव साइजिकल डिस्टेन्स का विवेचन भले ही नवीन हो किन्तु सिद्धान्त या तत्त्व की दृष्टि से वह भारतीय सौन्दर्यशास्त्र में विशेषकर, अभिनवगुप्त के निरूपणों में विद्यमान है। द्रष्टव्य—*Dr Pravasjivan Chaudhury, Studies in Comparative Aesthetics*, Visva Bharati, Santiniketan, 1953, pp 35-40 आनन्दप्रकाश दीप्ति ने भी अपने शोध प्रबंध में श्री जोग डॉ. बाटवे और काका कानेकर का उल्लेख करते हुए त्रिभुक्त सिद्धान्त का विवरण दिया है वह बहुत दूर तक थ्योरी ऑव साइजिकल डिस्टेन्स का ही परिचय देता है। द्रष्टव्य—आनन्दप्रकाश दीप्ति 'रम सिद्धान्त स्वरूप-विवरण', राजकमल प्रकाशन दिल्ली, 1960, पृ 154-157। निष्कर्ष यह है कि भारतीय सौन्दर्यशास्त्र में भी थ्योरी ऑव साइजिकल डिस्टेन्स का विवेचन दृष्टि से विभिन्न विधियों में अवसर विद्यमान रहा है।

सिद्धान्तों के ही उच्छिष्ट हैं, अतः इनका विस्तृत विवेचन आवश्यक नहीं है।

इस विवेचन के उपरान्त प्रायोगिक सौन्दर्यशास्त्र (एक्सपेरिमेंटल एस्थेटिक्स) की उपलब्धियों पर भी विचार कर लेना उचित है, क्योंकि मनोविज्ञान की सहायता से इसने सौन्दर्यानुचिन्तन के लिए कुछ नूतन आलोक प्रस्तुत किया है। प्रायोगिक सौन्दर्यशास्त्र का उद्देश्य सौन्दर्य का वैज्ञानिक विश्लेषण है, क्योंकि अब तब सौन्दर्य का विवेचन, अधिकतर, भावुक भाषा में ही होता रहा है। प्रायोगिक सौन्दर्यशास्त्र का प्रारम्भ जो टी फेकनर ने किया, किन्तु इसका कुछ व्यवस्थित रूप बहुत बाद में अध्ययनों के समक्ष उपस्थित हुआ। प्रायोगिक सौन्दर्यशास्त्र नन्दतिक मस्तिष्क और सौन्दर्यानुभूति को एक प्रकार की सवेगावस्था मानकर उसका मनोवैज्ञानिक अध्ययन प्रस्तुत करता है। उदाहरणार्थ, जेम्स-लेंग सिद्धान्त के अनुसार सौन्दर्यानुभूति वह दशा है, जिसमें (विनेरल और 'मोमेटिक रिस्पेन्स' से प्राप्त) अनेक प्रकार के सवेदन एक साथ जगकर और परस्पर मिश्रित होकर व्यक्ति के तन मन को सवेग सञ्चल बना देते हैं। इस प्रसंग में यह भी ध्यातव्य है कि प्रायोगिक मनोविज्ञान के अनुसार कभी-कभी 'सुन्दर' रुचि-निर्भर होता है अर्थात्, कौन वस्तु सुन्दर है—यह द्रष्टा की रुचि पर निर्भर करता है। इस तथ्य को हम दो दृष्टियों से समझ सकते हैं। पहली बात यह है कि किसी वस्तु के प्रति व्यक्ति की प्रत्ययता (रेस्पॉन्स) उसके आसग, सगीत, वातावरण और अभ्यास पर निर्भर करती है। इसलिए एक ही वस्तु के प्रति विभिन्न आसग, सगीत, वातावरण और अभ्यास में पले हुए व्यक्तियों की प्रत्ययताएँ भी भिन्न होती हैं। व्यक्ति को यह प्रत्ययता ही वस्तु के प्रति नन्दतिक आकर्षण अथवा सौन्दर्यानुभूति पैदा करती है। इसलिए यह सिद्ध होता है कि सुन्दर असुन्दर की परख व्यक्ति के उस रुचि-परिवेश पर निर्भर करती है, जो आसग, सगीत, वातावरण और अभ्यास की सापेक्षता में उसकी प्रत्ययता का नियमन करता है। अर्थात् कौन वस्तु सुन्दर है—यह द्रष्टा की प्रत्ययता की प्रणाली पर निर्भर करता है। दूसरी बात यह है कि व्यक्ति के सवेग मूलतः दो प्रकार के होते हैं—भावात्मक सवेग (पॉजिटिव इमोशन) और अभावात्मक सवेग (नेगेटिव इमोशन)। भावात्मक सवेग हम उस सवेग को कहते हैं, जिसमें उद्दीपन (स्टिमुलस) के प्रति स्वीकृति का भाव अर्थात् आकर्षण रहता है और अभावात्मक सवेग हम उसे कहते हैं, जिसमें उद्दीपन के प्रति अस्वीकृति का भाव अर्थात् विकर्षण रहता है। यह स्पष्ट है कि सौन्दर्यानुभूति का सम्बन्ध मुख्यतः हमारे भावात्मक सवेगों से रहता है। किन्तु यह निश्चित नहीं है कि किसी एक वस्तु के प्रति सभी व्यक्तियों का समान भावात्मक सवेग अथवा अभावात्मक सवेग जगे। अतः इस दृष्टि से यह भी सिद्ध होता है कि 'सुन्दर असुन्दर' का निर्णय व्यक्ति-सापेक्ष होता है। पुनः प्रायोगिक सौन्दर्यशास्त्र इन्द्रियों और चेतना नाडियों के वर्गीकरण के आधार पर भी सौन्दर्य-भावन को समझने की चेष्टा करता है। इन

द्रव्यो और सवेगवाहिनी नाडियों के तीन वर्ग माने गये हैं—'नाँसीसेप्टस', 'सेप्टस' और 'न्यूट्रोसेप्टस'। प्रथम वर्ग से पीडादायिनी अनुभूतियाँ—जैसे क, कडवापन, भूख, दुर्गन्ध, इत्यादि—प्राप्त होती है, दूसरे वर्ग से सुखदायिनी भूतियाँ—जैसे, मिठास, सुगन्ध, सुस्वादु, तृप्ति इत्यादि—प्राप्त होती है और तृते वर्ग से शेष सभी प्रकार की अनुभूतियाँ प्राप्त होती हैं। सौन्दर्यानुभूति का गन्ध दूसरे वर्ग में आनेवाली इन्द्रियो और सवेगवाहिनी नाडियों से है।

प्रायोगिक सौन्दर्यशास्त्र की दृष्टिभंगी और उपलब्धियों के ये कुछ नमूने हैं, नवें आधार पर इतना निष्कर्ष निकाला जा सकता है कि प्रायोगिक सौन्दर्यशास्त्र स्वरूप अभी सुनिश्चित नहीं हो सका है और उसकी विधाएँ कला-जगत् के लिए धर उपयोगी नहीं हैं। प्रायोगिक सौन्दर्यशास्त्र को समृद्ध करनेवाले विचारको मार्टिन, वॉलेन्टाइन और मिल्टन एच बर्ड उल्लेखनीय महत्त्व के अधिकारी हैं। शेष में, प्रायोगिक सौन्दर्यशास्त्र के अनुसार 'सौन्दर्य' के सम्बन्ध में निम्नलिखित पक्ष निकाले जा सकते हैं

1. सौन्दर्य का अपने-आपने कोई पृथक् अस्तित्व नहीं होता है।
2. सौन्दर्य का सत्य, शिव और नैतिकता ने कोई अनिवार्य अथवा ऋजु बन्ध नहीं रहता है।
3. यह आवश्यक नहीं है कि 'सुन्दर' सर्वदा सत्य हो, प्राकृतिक हो अथवा कृति का अनुकरण हो।
4. कोई भी रूप सर्वत्र, सर्वदा और सर्वथा निश्चितरूपेण 'सुन्दरतम' नहीं हो जा सकता, कारण, यह आवश्यक नहीं है कि कोई एक वस्तु सबको सुन्दर लीत हो।
5. सन्तुलन सौन्दर्य का एक महत्त्वपूर्ण तत्त्व है, किन्तु सौन्दर्य की सृष्टि सन्तुलन के बिना भी सम्भव है।
6. सगति (हार्मनी) सौन्दर्य के लिए वाछनीय है, आवश्यक है; किन्तु कौन-सी वस्तु सगतिपूर्ण है—यह निर्णय व्यक्तिगत रुचि की बात है।
7. सौन्दर्य-विधान में रंग-परिज्ञान का महत्त्वपूर्ण स्थान है; क्योंकि रंग का प्रभाव परिस्थिति-भेद और व्यक्ति-भेद से बदलता रहता है। वर्ण-बोध पर वय और मन स्थिति का भी प्रभाव पड़ता है।¹

अन्ततोगत्वा, हमें यह स्वीकार करना पड़ता है कि प्रायोगिक सौन्दर्यशास्त्र की सीमाएँ अत्यन्त स्पष्ट हैं, क्योंकि जिस प्रयोग-विधि और जैसी प्रयोगशाला को प्रायोगिक सौन्दर्यशास्त्र तूल देता है, उस प्रयोग से अथवा वैसी प्रयोगशाला में न तो सौन्दर्य की वस्तुात्मक सृष्टि होती है और न सृष्ट वस्तुात्मक सौन्दर्य का भावन

ही। फिर भी प्रायोगिक सौन्दर्यशास्त्र की यह उपलब्धि अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है कि सुन्दर-असुन्दर का निर्णय अथवा सौन्दर्य-भावन व्यक्ति को अपनी-अपनी प्रत्यर्थता की प्रणाली, नेत्र-रचना और शरीर-निर्माण पर निर्भर करता है। जीव विज्ञान भी इस स्थापना का समर्थन करता है। मानव क्या, मानवेतर प्राणियों पर भी यह बात चरितार्थ होती है। उदाहरण के लिए, क्यो कुछ जीवधारियों को प्रकाश सुन्दर लगता है और कुछ जीवधारियों को अन्धकार? क्यो पागल पतंगा दीपक की सौ के सौन्दर्य में आकृष्ट होकर उस पर मर मिटता है, क्यो स्नेही चातक चाँदी की किरण-मजूपा चन्दा की ओर सदा उन्मुख रहता है और क्यो 'टर्गर प्रेसर' से झुकने वाली पीताभ सूर्यमुखी दिनकर का आलोक वरण कर उसके पीछे फिदा रहती है—सन्ध्या के आते ही विरह में नतग्रीव हो जाती है, किन्तु ठीक इसके विपरीत क्यो उलूक को प्रकाश का सौन्दर्य आकृष्ट नहीं करता और क्यो जोक को छाया ही प्रिय होती है? ¹ इसका उत्तर जीव विज्ञान के अनुसार शरीर-रचना तथा आवश्यकताओं की भिन्नता है। किरण संवेदना की दृष्टि से जीव प्रायः दो प्रकार के होते हैं—'फोटोविबली हेलियोट्रॉपिक' और 'निगेटिवली हेलियोट्रॉपिक'।² प्रथम कोटि में वे प्राणी आते हैं, जिन्हें प्रकाश अथवा सूर्य की किरणें सुन्दर लगती हैं, जैसे—पतंगा, चातक इत्यादि और दूसरी कोटि में वे प्राणी आते हैं, जिन्हें प्रकाश अथवा सूर्य की किरणें असुन्दर या विकर्षक लगती हैं जैसे—उलू, चाली इत्यादि। इसी भिन्नता के आधार पर इन प्राणियों की सौन्दर्य चेतना के अन्य आयाम और पक्ष भी निर्भर रहते हैं। सारांश यह है कि प्राणी की सौन्दर्य चेतना का बहुत बड़ा अंश उसकी शरीर-रचना और इन्द्रियो (सेन्स ऑर्गन्स) के प्रकार से निर्मित तथा नियन्त्रित होता है।³ इसी तरह मनुष्य में भी नेत्र मस्तिष्क सम्बन्ध की विशेषता के कारण सौन्दर्य के प्रति उनकी प्रत्यर्थता में पर्याप्त अन्तर आ जाता है। बात यह है कि मानव-मस्तिष्क के मुख्यतः तीन भाग हैं—'सेरेब्रम', 'सेरेब्रस' और 'ऑप्टिक थैल्मस'। 'सेरेब्रल' और 'सेरेब्रम' के अन्तर्गत मस्तिष्क का वह अंश आता है, जो अतीत और वशानुगत सस्कारों को सुरक्षित रखता है। इसलिए मस्तिष्क के इस अंश का मनुष्य की सौन्दर्य-चेतना से कोई ऋजुसम्बन्ध नहीं है। किन्तु, मस्तिष्क का वह अंश, जो 'ऑप्टिक थैल्मस' कहलाता है, मनुष्य की सौन्दर्य-चेतना से निवृत्त

1 महाकवि बिहारी के अनुसार इसका उत्तर है दक्षि भेद—

मैं सब सुंदर सब रूप कुदृष्ट न कोय ।

जाकी दक्षि जनि जितै, तिन तेनो सुन्दर होय ॥

—बिहारी मनमोहि दोहा सख्या 722 भाट्टिल्य-सेवा-सदन, बनारस,
पष्ठ सस्करण ।

2 'हेलियो' ग्रीक शब्द है, जिसका अर्थ होता है सूर्य ।

3. 'एन इन्ट्रोडक्शन टु बायोलॉजी', से हैट्फील्ड, आक्सफोर्ड, 1948, पृ 15

सम्बन्ध रखता है। कारण, 'ऑप्टिक थैल्मस' ही मस्तिष्क का वह अंश है, जो कुछ तन्तुओं को नेत्रों की ओर भेजता है, फलस्वरूप किसी वस्तु (आलम्बन अथवा उद्दीपन) के प्रत्यक्षीकरण के उपरान्त नेत्रों की अनुकूल अथवा प्रतिकूल प्रतिक्रियाओं को वह मस्तिष्क के निर्णय क्षेत्र तक पहुँचाता है। अतः जिस व्यक्ति का 'ऑप्टिक थैल्मस' जितना ही सन्निय, सजग और समर्थ होता है, उसकी सौन्दर्य-चेतना उतनी ही प्रखर होती है।

जीववैज्ञानिक दृष्टिकोण से यह ध्यातव्य है कि मानवेतर प्राणी-जगत् में भी सौन्दर्य चेतना का क्रमशः विकास हो रहा है। सौन्दर्य-चेतना और प्रेम के विषय में जीव-विज्ञान यह मानता है कि सौन्दर्य और प्रेम सामाजिक सत्कार हैं, अतः ये केवल बहुकोपी (मल्टीसेलुलर) प्राणियों में पाये जाते हैं, क्योंकि एककोपी (युनिसेलुलर) प्राणियों में सौन्दर्य और प्रेम की आधारभूत भावना—सामाजिकता—ही नहीं रहती है। किन्तु, अब एककोपी प्राणियों में भी सामाजिकता की आकांक्षा के कारण बहुकोपी होने की प्रवृत्ति, अतः, सौन्दर्य प्रिय और प्रेमी होने की वृत्ति पायी जाती है। उदाहरणार्थ, हम एक जलीय घास—'वॉलवॉक्स'—को देख सकते हैं। यह 'वॉलवॉक्स' मूलतः एककोपी है, किन्तु अब शनैः-शनैः सामाजिक भावना के उदय के कारण यह लाखों-लाख की सख्या में बहुकोपी प्राणियों की तरह उपनिवेश बनाकर एक जगह रहता है, जिसे वनस्पतिशास्त्री 'वॉलवॉक्स कॉलोनी' कहते हैं। वह विकास 'मेटावॉलिज्म' के अन्तर्गत सामाजिक प्रवृत्ति के उदय को प्रकट करता है, जिसकी अगली परिणति सौन्दर्य चेतना और प्रेम-भावना के विकास में होगी। अर्थात्, भविष्य में मानवेतर प्राणियों के बीच सौन्दर्य-चेतना का और भी विस्तार होगा, जिसके वैज्ञानिक अध्ययन से सौन्दर्यशास्त्र को कुछ नूतन आलोक मिलेगा।¹

1. चार्ल्स डार्विन ने भी मानवेतर प्राणियों की मानविक शक्ति के विवेचन क्रम में यह स्वीकार दिया है कि मानवेतर प्राणियों में भी सौन्दर्य-चेतना रहती है। किन्तु डार्विन ने मानवेतर प्राणियों की सौन्दर्य चेतना के सम्बन्ध में जितनी बात कही है, वे मुख्यतः यौन संवेदना पर निर्भर हैं। अतः हम इतना ही मान सकते हैं कि मानवेतर प्राणियों में भा इन्द्रियप्राप्त रूप अथवा ध्वनि व यौन अभिशङ्गन की क्षमता रहती है, किन्तु मनुष्य ने सार्वभौमिकता एवं सामाजिकता से उद्भूत उत्थान के द्वारा सौन्दर्य चेतना को जो अनीन्द्रिय और उन्मेष-पूर्ण धरातल दिया है, उसका मानवेतर प्राणियों में निम्नतम अन्वय है। इस तरह डार्विन ने सौन्दर्य चेतना को यौन संवेदना तक सीमित करते हुए ही मानवेतर प्राणि-जगत्-सम्बन्धी अपनी मान्यता प्रस्तुत की है। अनेक पर्यवेक्षणा के आधार पर इन्होंने यह निष्कर्ष निकाला है कि एक असंस्कृत मनुष्य की सौन्दर्य चेतना क्रिम धरातल की होगी, वैसी ही सौन्दर्य-चेतना प्रायः सभी मानवेतर प्राणियों में एक जैव सत्कार के रूप में विद्यमान रहती है।—'द डिसेण्ट ऑफ मैन', ने चार्ल्स डार्विन, वेल्स एण्ड सो, लन्दन, 1936 पृ 102 103।

किन्तु, सौन्दर्यशास्त्र का यह मनोवैज्ञानिक अथवा जीववैज्ञानिक दृष्टिकोण कला-चिन्तन के लिए बहुत उपयोगी नहीं सिद्ध हो सकता। कला चिन्तन के लिए सौन्दर्य के प्रति भारतीय दृष्टिकोण ही सर्वोत्तम प्रणीत होता है। इस दृष्टिकोण के अनुसार सौन्दर्य और आनन्द सहगामी हैं। जहाँ सौन्दर्य है, वहाँ आनन्द अवश्य ही रहता है। इसलिए सौन्दर्य-भावना में स्वाभाविक एकाग्रता रहती है। उसमें किसी प्रकार की मानसिक चंचलता अथवा विघ्न नहीं रहता है। सम्भवतः, इसी कारण यक्षपेश शास्त्री ने सौन्दर्यानुभूति को अभिनवगुप्त के शब्दों में 'वीतविघ्ना प्रतीति' कहा है।¹ सौन्दर्य की ऐसी प्रतीति में सात प्रकार के विघ्न माने गये हैं—

- 1 प्रतिपत्तावयोग्यता सम्भावना विरह (अर्थ न समझ पाने की अयोग्यता)।
- 2 स्वगतत्वनियमेन देशकाल विशेषावश (देश और काल की आत्मगत सीमाएँ)।
- 3 परगतत्वनियमेन दशकाल विशेषावश (देश और काल की वस्तुगत सीमाएँ)।
- 4 निज सुखादि विवशी भाव (अपने सुखादि भावों में ही प्रस्त)।
- 5 प्रतीत्युपाय वैकृत्य स्फुटत्वावभाव (उपचित अनुभूति पैदा करने के लिए आवश्यक उद्दीपन का अभाव)।
- 6 अप्रधानता और 7 सशययोग।²

सचमुच 'वीतविघ्ना प्रतीति' ही उत्कृष्ट सौन्दर्यानुभूति हो सकती है। इसी 'वीतविघ्ना प्रतीति' को आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने 'अन्तस्सत्ता की तदाकार-परिणति' के रूप में स्वीकार किया है। सौन्दर्यानुभूति का विवेचन करते हुए इन्होंने लिखा है कि "कुछ रूप-रंग की वस्तुएँ ऐसी होती हैं, जो हमारे मन में आते ही थोड़ी देर के लिए हमारी सत्ता पर ऐसा अधिकार कर लेती हैं कि उसका ज्ञान ही हवा हो जाता है और हम उन वस्तुओं की भावना के रूप में ही परिणत हो जाते हैं। हमारी अन्त मत्ता की यही तदाकार-परिणति सौन्दर्य की अनुभूति है।"

सौन्दर्यानुभूति के सम्बन्ध में कालिदास ने भी (एफ डब्ल्यू रक्सटल की तरह) विकलता (उत्प्लवता) का प्रश्न उठाया है। रक्सटल का कथन है कि सौन्दर्यानुभूति की अवस्था बाह्य प्रभावा के कारण आत्मा की विवश दशा' (एजिटेटेड स्टेट ऑफ द सोल) होती है। इसी तरह कालिदास का भी विदवास है कि सौन्दर्यानुभूति में सर्वदा—आलम्बन के प्रत्यक्ष अथवा परोक्ष रहने पर—

- 1 'फिलामफी आव एस्थेटिक प्लेजर', से यक्षपेश शास्त्री, ज्ञानमलय यूनिवर्सिटी, 1940।
- 2 इन सात विघ्नों का विवेचन डॉ. राजेश गुप्त ने 'साइकोलॉजिकल स्टडीज इन रम', अलीगढ़ प्रथम संस्करण में और डॉ. के. सी. पाण्डेय ने 'कॉम्प्लेरेटिव एस्थेटिक्स' नामक ग्रंथ में भी किया है।

विकलता का अंश विद्यमान रहता है। उदाहरणार्थ, हम प्रथम स्थिति को इन पक्तियों में देख सकते हैं—

रम्पाणि वीक्ष्य मधुराश्च निशम्य शब्दान
पर्युत्सुकी भवति यत् सुखितोऽपि जन्तु ।

—(अभिज्ञान शाकुन्तलम्, अंक 5)

और, दूसरी स्थिति को हम 'विक्रमोर्वशीयम्' नाटक के अन्तर्गत पुरुरवा की इस उक्ति में ढूँढ सकते हैं—

त्वया विना सोऽपि समुत्सुको भवेत्
समीजनस्ते किमुताद्रंसीहृद ।

इतना ही नहीं, कालिदास की एक और माग्यता पादचात्य वस्तुनिष्ठ सौन्दर्य-शास्त्रियों से साम्य रखती है। वस्तुनिष्ठ सौन्दर्यशास्त्रियों का कहना है कि सौन्दर्य वस्तु में है, द्रष्टा के मन में नहीं। अतः जो वस्तु सुन्दर है, वह सर्वत्र सुन्दर है। कालिदास ने भी इसे एकाधिक बार स्वीकार किया है कि सौन्दर्य (सुन्दर वस्तु) सर्वदा मनोज्ञ (रमणीय और सुन्दर) होता है,¹ उसे किसी अभिविग्नसम अथवा प्रसाधन की आवश्यकता नहीं होती। इसलिए इन्हे रुद्र बल्कल में सिमटी कोमलानी अच्छी लगती है और पिचपिच सँवार में लिपटी कमलिनी भी आकर्षक लगती है—

इयमधिव मनोज्ञा बल्कलेनापि तन्वी ।

किमिवहि मधुराणा मदन नाश्रुतीनाम् ॥ (अभिज्ञान शाकुन्तलम्)
और

यथाप्रसिद्धमंधुर शिरोरुहै जटाभिरप्येवमभूतदानन ।

न पट्पदध्रेणिभिरेव पवज सशैवलासगमपि प्रवशते ॥ (कुमारमण्डव)

1. हिन्दी के कुछ रीतिशास्त्रीय कवियों की भी यह धारणा रही है कि 'सुन्दर' की रमणीयता न बर्तमान निरुद्धता से घटती है और न निरन्तर भोग से छीनती है, बल्कि सुन्दर वस्तु अपने अपर सौन्दर्य के कारण सौन्दर्य द्रष्टा के लिए हर क्षण गवीन होनी जानी है। मुगलान की मिठाई छानेवाले मजिदराह ने एक बारी कदा के साथ इन तथ्यों को व्यक्त किया है—

कूटन को रंग लीली लगे, शरके अनि जगनि काह मोरार्द ।
आगिन में अरगानि, चिलोड में मज्जु बिरामनि को सरगार्द ॥
को बिनु मान बिबाह नही, मजिदराह सदै मुगलान मिगार्द ।
ज्यों क्या निहारिण नेरे रूँ नैननि त्यों त्यों खरी निरर मो निगार्द ॥

मजिदराह हो नही, बिगामी मुगलान से छरे ग्ये चवानन्द की भी यही उक्ति है—

शरके रूप की रीति अनुर मनो नयो लालक ज्यों ज्यों निहारिये ।
रहा इन आगिनि बान अयोगी बपाहि कहुँ नहि आनि निहारिये ॥

इसी तरह प्रयास करने पर भारतीय सौन्दर्य-चिन्तन में अनेक ऐसे स्थल मिल सकते हैं, जो पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र की आधुनिकतम उपलब्धियों से आश्चर्यजनक साम्य रखते हो, कारण, भारतीय सौन्दर्य-चिन्तन की यह एक महत्त्वपूर्ण विशेषता है कि उसमें प्रायः सभी आधुनिक एवं अत्याधुनिक विचारणाओं के बीज सुरक्षित हैं। उदाहरण के लिए, आधुनिक सौन्दर्य चिन्तन में अत्यधिक विचारित क्रोचे का नूतन अभिव्यजनावाद बुद्धघोष के कला सिद्धान्त से साम्य रखता है। बुद्धघोष ने बहुत पूर्व यह उद्भावना की थी कि चित्त वा सहजज्ञान ही सौन्दर्य-विधान या कला में अभिव्यक्त होता है, विम्ब, प्रतीक, रंग इत्यादि जैसी चीजें उस सहजज्ञान के व्यक्तीकरण में केवल माध्यम का काम करती हैं। इस प्रकार की समग्र अभिव्यक्ति चित्त की स्वयम्भू क्रिया का वस्तुनिष्ठ प्रक्षेपण है। अतः बुद्धघोष के अनुसार जैसा कि दासगुप्त का मन्तव्य है, सौन्दर्य विधान या कला बाह्य होकर आन्तरिक है और उसका नित्य सम्बन्ध आन्तरिक सहजज्ञान की सृजनात्मक चेतना के साथ निर्भर है।¹ इतना ही नहीं, दासगुप्त का यह भी कहना है कि बुद्धघोष ही नहीं, हेमचन्द्र और भट्टतीर्थ ने भी सहजज्ञान (क्रोचे का 'इण्ट्यूशन') को अत्यधिक महत्त्व दिया है तथा उसे शिव का तृतीय नेत्र माना है जिसके कारण कवि अतीत और वर्तमान के अलावा भविष्य को भी जानकर क्रान्तदर्शी कहलाता है।

इस प्रसंग में यह भी ध्यातव्य है कि देश और काल के आधार पर सौन्दर्य के मूल्य एवं मान बदलते रहते हैं, अर्थात् कालकृत और देशकृत भेदों से सौन्दर्य-दृष्टि बदलती रहती है, जैसे, भारतीय दृष्टि के अनुसार सौन्दर्य सर्वथा और सर्वदा अन्तरंग है। इसी भारतीय विशेषता को स्वामी विवेकानन्द ने एशियाव्यापी प्राच्य प्रवृत्ति कहा है। उदाहरण के लिए श्रीहरिवर्मासह शास्त्री ने शाबर अद्वैत सिद्धान्त के आधार पर सौन्दर्य की परिभाषा प्रस्तुत की है—“स्थूल या सूक्ष्म जगत् में आत्मा की अभिव्यक्ति ही सौन्दर्य है।” इस प्रसंग में इन्होंने हीगेल के शिष्य विशार को अपना आदर्श माना है। उन्होंने अपने दृष्टिकोण का स्पष्टीकरण करते हुए लिखा है कि “जब कभी हम री बुद्धि निष्काम होगी, तभी हम सौन्दर्य बोध होगा, क्योंकि उस समय हमारी दृष्टि वस्तुओं के नाम-रूप पर, बाहरी बनावट पर नहीं पड़ती, प्रत्युत उस नाम-रूप के आधार पर, उस परब्रह्म पर पड़ती है, जिसमें ये सब नाम-रूप कल्पित हैं एवं जो हमारा अपना स्वरूप है।” इतना ही नहीं, सौन्दर्य के ‘अन्तरंग’ गुण को प्रधानता देने के कारण इन्होंने सौन्दर्यानुभूति और सौन्दर्याभिव्यक्ति का सम्बन्ध सम्प्रज्ञात समाधि की अवस्था से जोड़ा है। इनके अनुसार सम्प्रज्ञात समाधि के अन्तर्गत सवितर्क योग, सविचार योग और आनन्दयोग की अवस्था में सौन्दर्यानुभव होता है तथा सम्प्रज्ञात समाधि की अन्तिम अवस्था—अस्मिता योग—

मे सौन्दर्याभिव्यक्ति होती है। इस तरह शास्त्रीजी ने सौन्दर्यज आनन्द को निष्काम आनन्द सिद्ध करते हुए सौन्दर्य-बोध को श्रुतम्भरा प्रज्ञा से सम्बन्धित माना है।¹ दूसरे, भारतीय कला मे सौन्दर्य को प्रायः रहस्यमय माना गया है, जिसके सर्वोत्तम उदाहरण सन्त अथवा सूफी साहित्य और युगनद्ध मुद्रा की मँथनी मूर्तियाँ हैं। इस-लिए जेम्स कजिम्स ने उचित ही कहा है कि जहाँ होमेल ने वैचारिक दृष्टि से सलितकलाओं को विद्व-जीवन की अनुभूति के लिए सम्पर्क-साधन (मीन्स ऑव पोलराइजेशन) कहा है, वहाँ भारतीय दृष्टि व भी-व भी योग साधना अथवा योगिक चिन्तन को कला का लक्ष्य मान लेती है।² वस्तुतः साधारणीकरण का मधुमती भूमिका से सम्बन्ध जोड़ना इसी दृष्टि का द्योतक है।

सौन्दर्य-विवेचन मे 'कुरूप' की चर्चा अत्यावश्यक है, क्योंकि कला के 'कुरूप' मे भी सौन्दर्य रहता है।³ पाश्चात्य सौन्दर्य-चिन्तन मे अरस्तू के काल से कुरूप के सम्बन्ध मे विमर्श होता रहा है और दिनानुदिन उसे अधिक व्यापकता प्रदान की

1 'सौन्दर्य विज्ञान', ल. हरिवर्मानन्द शास्त्री, काशी विद्यापीठ 1936, प्रथम पृ. सख्या 56, 118 122-123।

2 'द फिनासफी ऑव स्प्युटिफुल', ले जेम्स एच. कजिम्स, पृ. 35।

3 कला मे एक ऐसी शक्ति रहती है, जिम्मे द्वारा वह सामान्य जगत् की तथ्यावधि कुरूप वस्तु को भी सुन्दर बना देती है। चित्रकला की दृष्टि से एक आसन्न-प्रवृत्ति गढ़री का चित्र उतना ही महत्वपूर्ण और कलात्मक हो सकता है (यसमें चित्रकार की कृति का उसे वास्तविक पारस स्पर्श प्राप्त हुआ हो) जितना अम्ब्रासो या अरीको कोत्रिमा और बेरिना जुलोगा जैसी विश्व सुन्दरी का चित्र। कला के इस राज की स्पष्ट करने मे मोलाना शिवली की ये पंक्तियाँ सहायक सिद्ध हो सकती हैं—'मुहाकात का असली माल यह है कि अमल के मुताबिक हो। यानी जिम चीन का बयान किया जाय, इस तरह किया जाय कि खुद वह भी मूयस्सम होकर सामने आ जाय। जायरी का अपनी मरुगद तबीयत का इम्बेसात है। किसी चीज की असली तस्वीर खीचना खुद तबीयत मे इम्बेसात पैदा करता है (वह भी अच्छी है या बुरी है—इससे वहल नहीं) मसलन छिपकली एव बदमूरत जानवर है जिमको देखकर नफरत होती है, लेकिन अगर एक उस्ताद मुगल्वर छिपकली की ऐसी तस्वीर खींच दे कि बाध बराबर फर्क न हो तो उसको देखने से घामछाह लुप्त आवेगा। इसकी यही वजह है कि नवन का अमल के मुताबिक होना खुद एक मुश्रस्वर चीज है। अब अगर वे चीजें जिनकी मुहाकात मबसूद है, खुद भी दिवावेज और सुल्फ अगेश हो, तो मुहाकात का अमर बहुत बढ जायेगा।—शेरुलअक्रम, ले मोलाना शिवली नोमानी, मआरिफ प्रेस आज़मगढ, 1923 जिल्द चहारूम, पृ. 15 16। इस तरह स्पष्ट है कि सौन्दर्यशास्त्रीय दृष्टि से कुरूप भी सौन्दर्य का एक अंग या प्रकार है। जब सामान्य सौविक दृष्टि से घोषित कुरूप की कलाकार कला-जगत् मे प्रतिष्ठित कर सौन्दर्य का अंग बना देता है, तब उसकी गणना, जैसाकि A C Bradley और S Alexander ने कहा है, 'difficult beauty' मे होने लगती है। इष्टअ—

—S Alexander, Beauty and Other Forms of Value, 1933, p. 164.

जाती रही है। अरस्तू ने तो कुरूप में हास्यास्पद की भी गिनती की है, जिसके उदाहरणस्वरूप उन्होंने 'कैरिकेचर' (विडम्बन) को प्रस्तुत किया है। कुरूप के सम्बन्ध में उनकी मुख्य धारणा यह है कि अनुकरण के माध्यम से कला में प्रवेश पाने के कारण वह कुरूप सुन्दर, अतः, सुखद हो जाता है। किन्तु, लेसिंग ने कुरूप को काव्य में केवल 'कौमिक' या भयानक के प्रत्यक्षीकरण का साधन माना है। उसे अरस्तू की यह स्थापना स्वीकार नहीं है कि दुःखद (जिसका धर्म है कुरूप होना) भी अनुकरण के द्वारा सहृदय चित्त के लिए सुखद बन सकता है। इस सम्बन्ध में हीगेल ने, अतः, स्पष्ट बात कही है। इनके अनुसार कुरूप में कुछ-न कुछ विवृति (डिस्टॉर्शन) अवश्य रहती है जैसे कुरूप-चर्चाम 'कैरिकेचर' का उदाहरण देते हुए इन्होंने चरित्र-चित्रण की विवृति को निर्दिष्ट किया है। रोजेन्शान ने और भी स्पष्टता के साथ यह मन्तव्य व्यक्त किया है कि कुरूपता सौन्दर्य का भावात्मक निषेध (पॉजिटिव निगेशन) है।

मेरी दृष्टि में सौन्दर्य के साथ कुरूपता का निरन्तर वैपरीत्य है। सौन्दर्य का विपरीतायक अथवा प्रतीक असौन्दर्य नहीं, बल्कि कुरूपता है। कुरूपता भी हमारी सौन्दर्य-चेतना से सम्बन्धित है। व्यपदेश निर्धारण की दृष्टि से हम यह कह सकते हैं कि कुरूपता उस वस्तु में है, जो चाक्षुष आधुनिक अथवा अन्य ऐन्द्रिय प्रत्यक्ष के उपरान्त आश्रय की बोध-वृत्ति या इन्द्रिया को अरुचिकर प्रतीत होती है। किन्तु यह अरुचिकरता भावदशा-सापेक्ष है और इस भाव दशा के परिवर्तन में देश, काल एवं परिस्थिति सध रूप में अथवा पृथक् पृथक् भी सक्षम हैं। ससर्ग-सम्पर्क अथवा पूज्य भाव के आरोपण से कुरूप भी आकर्षक बन जाता है या उसकी अरुचिकरता घट जाती है। पुनः विशिष्ट आन्तरिक गुण के कारण कुरूपवर्जना का भाव बदल जाता है। उदाहरण के लिए, स्वर लालित्य के कारण वाली कोयल और पाण्डित्य के कारण अष्टात्रक स्मरणीय है। जो हो, कुरूप को कला में अवश्य स्थान मिलना चाहिए, क्योंकि पूर्णता अपूर्णता से श्रेयस्कर है, और, यदि कला कुरूपता के प्रति अहिम वर्जना का भय रखेगी, तो उसकी पूर्णता अवश्यमेव विधटित होगी। दूसरी बात यह है कि सुन्दर और कुरूप एक-दूसरे के मूल्यों एवं सीमाओं का निर्धारण करते हैं। शायद, इसीलिए वाल्मीकि ने राम के सौन्दर्य को अधिक प्रभविष्णु एवं शूर्पणखा की कुरूपता को अधिक विकर्षक बनाने के लिए सौन्दर्य और कुरूपता का समानान्तर वर्णन किया है—

सुमुख दुर्मुखी राम वृत्तमव्य महोदरी ।

विशालाक्ष विरूपाक्षी सुक्लेश ताम्रमूर्धजा ॥

प्रीतिरूप विरूपा सा सुस्वर नैरवस्वरा ।

तरुण दारुण वृद्धा दक्षिण वामभाषिणी ॥ (वाल्मीकि रामायण)

सारांश यह है कि कुरूपता के प्रति शिथिलता हमारी सौन्दर्य-चेतना के लिए

अशोभन है और कुरूपता के प्रति तीव्र प्रतिक्रिया हमारी सौन्दर्य-चेतना के लिए शुभकर है।

सौन्दर्य-विवेचन में उदात्त की चर्चा भी अपेक्षित है।¹ उदात्त (सबलाइम) वह सौन्दर्य है, जो आश्रय की पहले पराभूत और तदनन्तर आकर्षित करता है। जैसे, गरजते हुए सागर को देखकर तटस्थ व्यक्ति पहले भयकरता से आश्रान्त होकर या विस्मय भाव से हक्का-बक्का हो जाता है, किन्तु, तत्पश्चात् उसकी विशालता में अभिभूत होकर वह चित्ति-स्फीत हो जाता है। अतः उदात्त-भावना में पहले घात, तदुपरान्त आह्लादन है। इस पूर्वावस्था के कारण ही कुछ विचारक उदात्त और सुन्दर को संकीर्ण नहीं मानते हैं। कभी-कभी कुरूप भी अपनी विशालता और लोकातिशयता के कारण उदात्त बन जाता है।² सुन्दर और उदात्त में दूसरा अन्तर यह है कि सुन्दर जहाँ रुचि बाध से सम्बन्धित है, वहाँ उदात्त बुद्धि-सवेग (इमोशन ऑफ इण्टेलिजेन्स) से। तीसरी बात यह है कि सुन्दर के लिए सर्वदा आकृति-विधान आवश्यक है, जबकि उदात्त के लिए आकृतिहीनता और विकृति समरूप श्रेयस्कर है। चौथा अन्तर यह है कि उदात्त सुन्दर की अपेक्षा अधिक आत्मनिष्ठ है, फलतः उसमें आश्रय पक्ष की दृष्टि से मानस-चाप (मेण्टल प्रेशर) अधिक है। कभी-कभी 'उदात्त' वस्तु-विशेष में पूर्णता का ऐसा भीमकाय अथवा विराट् निदर्शन प्रस्तुत करता है कि उसके आस्वादन, चर्वण या ग्रहण में आश्रय की इन्द्रियाँ असमर्थ सिद्ध होती हैं, और यदाकदा वह प्रकृति की शक्ति सत्ता का ऐसा विस्फोटक विभ्राट् उपस्थित करता है कि आश्रय की धारणा-शक्ति विखण्डित हो जाती है। इसलिए कुछ लोग उदात्त को 'सौन्दर्य का विस्तार' ('एक्सटेन्शन ऑफ व्यूटी') कहते हैं।

हीगेल के अनुसार उदात्त सौन्दर्य का दीवारिक है, जो प्रतीकात्मक कला-विभाग (सिम्बॉलिक आर्ट-फॉर्म) के अन्तर्गत आता है। जब 'असीम' दृश्य जगत् की वस्तु विशेष में अपनी अभिव्यक्ति चाहता है, किन्तु चाहकर भी न अभिव्यक्त हो पाता है और न पुनः प्रत्यक्षित, तब वह वृथा प्रयत्न वस्तु समेत उदात्त बन जाता है, अर्थात्, 'उदात्त' वस्तु-विशेष में असीम की अपूर्ण अभिव्यक्ति है। उदात्त का दूसरा लक्षण यह है कि वह ससीम निस्सीम का बोधक होता है। प्रत्यक्षीकरण के उपरान्त उदात्त, एक ओर, मानव-हृदय पर अपनी असीमता का रोय गाँठता है

1 पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र के इतिहास में उदात्त के विवेचन की दृष्टि में अठारहवीं शताब्दी बहुत महत्वपूर्ण है। अठारहवीं शताब्दी में सौन्दर्य-चेतना के साथ उदात्त पर विचार करने-वाले चिन्तकों की एक सम्बन्धी शृङ्खला मिलती है जिनकी मायताआ का आलोचनात्मक आकलन हिप्पले ने अपने प्रबन्ध में बालानुक्रम से किया है।—*Walter John Hipple, The Beautiful, The Sublime and the Picturesque in Eighteenth Century, British Aesthetic Theory, Carbondale, 1957.*

2 उदाहरणार्थ, शिवर इभी मन के समक्ष थे।

और, दूसरी ओर, मानव चित्त को उसकी सकोची गरीमता का बोध देता है। किन्तु, उदात्त की विशेषता यह है कि इस ससीमता अथवा हीनता की अनुभूति के क्षणों में भी मानव-चित्त पहले की अपेक्षा महानता के किञ्चित् ऊँचे धरातल पर पहुँच जाता है।

कुछ आत्मनिष्ठ विचारक उत्कृष्ट सवेग की संशयित अनुभूति को उदात्त कहते हैं। इस दृष्टि से उदात्त उन्मेषपूर्ण सवेग की चूड़ान्त घनीभूत अवस्था है। अतः प्रकृति की विराटता और आध्यात्मिक शक्ति की पराव्याप्ति उदात्त की भावना के सर्वोत्तम उद्दीपन हैं।

कला के सभी निदर्शनों में उदात्त का समावेश नहीं हो सकता। वही कला उदात्त का उचित अधिकरण बन सकती है, जिसमें पर्याप्त विस्तार या भावन के स्तम्भन की शक्ति विद्यमान हो, क्योंकि उत्कृष्ट सवेग को उत्कृष्टता के परिपाक की प्राप्ति एवं घनीभूत अवस्था को 'तर' से 'तम' तक ले जाने के लिए एक विलम्बित एवं सुषुप्त काल-खण्ड की आवश्यकता होती है। इसलिए कला के उदात्त में नहीं, उदात्त कला में 'मैग्निच्युड' की आत्यन्तिक आवश्यकता रहती है। इस दृष्टि से दृश्य कलाओं की अपेक्षा कालिक कलाओं (टाइम्स आर्ट्स)—जैसे, संगीत और काव्य—में उदात्त का आधान सरल हुआ करता है।

'उदात्त' ललितकला और उपयोगी कला का विशिष्ट विभाजक गुण है। हम देख चुके हैं कि साहित्य और उपयोगिता के आधार पर ललितकला एवं उपयोगी कला का दो टूक विभाजन तर्कसम्मत नहीं है, क्योंकि उपयोगिता में भी साहित्य रहता है और साहित्य की भी उपयोगिता होती है। किन्तु, हम उदात्त के आधार पर (यद्यपि इसकी सर्वत्र उपस्थिति नहीं रहती) ललितकला के अन्तर को अधिक स्पष्ट कर सकते हैं। उपयोगी कलाओं, विशेषकर औद्योगिक कलाओं में उदात्त का समावेश या उसका आधार कभी नहीं हो सकता है। उपयोगी कला और औद्योगिक कला अन्य दृष्टियों से—पूर्णता, सघटन अथवा सचाई की दृष्टि से—ललितकलाओं के साथ 'सम' पर खड़ी हो सकती हैं, किन्तु उदात्त की दृष्टि से वे सर्वथा पगु हैं।

परिमाण अथवा आकृति-विस्तार से सम्बन्धित होने के कारण कुछ विचारक उदात्त के कई स्तर मानते हैं। जैसे, प्रो. ब्रूडले ने 'द सक्लाइम'¹ शीर्षक निबन्ध में परिमाण, मात्रा अथवा आकृति विस्तार के भेद से सौन्दर्य की पाँच अवस्थाओं को स्वीकार किया है और उदात्त को उनमें सर्वोत्तम माना है। वे पाँच अवस्थाएँ इस प्रकार हैं—रजक (प्रेटी), सावण्यमय (ग्रेसफुल), सुन्दर (ब्यूटिफुल), कमाल

(ग्रैण्ड) और उदात्त (सब्लाइम) 11 'ललित लघु' उदात्त का पक्तिबद्ध विपरीतान्त है, जो सुखद और रजक हुआ करता है, किन्तु किसी उत्कृष्ट तथा गम्भीर भाव को जगाने में अक्षम रहता है। इस ललित लघु के भावन या चर्चण में इन्द्रियाँ सक्रिय रहती हैं। किन्तु इसके विपरीत 'उदात्त' इन्द्रियों से परे अर्थात् अतीन्द्रिय हुआ करता है। यह इतना महान् होता है कि इन्द्रियाँ इसे ग्रहण नहीं कर पाती। इन्द्रिय-ग्राह्य न होने के कारण ही उदात्त क्षण स्थायी होता है, क्योंकि किसी भाव-दशा का ठहराव इन्द्रियों की संजोने की शक्ति पर निर्भर रहा करता है। शेष अवस्थाएँ—सावण्यमय, सुन्दर और कमाल—इन्द्रियों के साथ ताल-मेल रखती हैं अतः इन्द्रियरजक होती हैं। अर्थात्, इन अवस्थाओं में आश्रय की इन्द्रियों और आलम्बन के बीच पूर्ण रागात्मक निर्वाह रहता है।

कुछ विचारक बलाकार की शैली में भी उदात्त की विद्यमानता स्वीकार करते हैं। अर्थात्, असामान्य अभिव्यक्ति का कमाल या चमत्कार उदात्त का सृजन कर सकता है। जैसे, सौजाइनस पाटवपूर्ण वाग्मिता में उदात्त की सम्भावना को मानते हैं। इनके अनुसार कलाकार की शैली उदात्त हो सकती है और उदात्त शैली के साक्षात्कार से आत्मा का उन्नयन तथा उत्तोलन हो सकता है।² अपनी इस मान्यता

- 1 'सब्लाइम' के लिए महिम सौन्दर्य, भव्य या भावोत्कर्ष का भी प्रयोग किया जाता है। आनन्दशंकर बापू भाई ध्रुव ने 'सब्लाइम' के लिए गीता का 'ऊर्जित' शब्द प्रयुक्त किया है। इन्होंने गुर्जर भाषा के कवि श्री अरदेशर फरामजी छधरदार के अभिनन्दन ग्रन्थ में 'सुन्दर और भव्य' शीर्षक एक लेख लिखा है जिसमें इन्होंने 'ऊर्जित' शब्द की चर्चा की है। इस लेख का हिन्दी भाषा-पर 'जागरण' पत्रिका के मधुसूदन शीर्षक स्तम्भ में उपस्थित किया गया है जिसकी कुछ महत्वपूर्ण पंक्तियाँ इस प्रकार हैं—'सुन्दर और भव्य' (sublime) की गीता में श्रीमत् और ऊर्जित शब्दों से व्यक्त किया गया है। श्रीमत् और ऊर्जित—यद्यपि ये दोनों एक-दूसरे से भिन्न ही रूप हैं, तथापि इनका समन्वय इनके अधिष्ठानभूत परमात्मा में होता है। परमात्मा की विमूर्ति रूप कवि की प्रतिभा में भी ये सामान्याधिकरण्य प्राप्त करते हैं। हमारी दृष्टि में ये दोनों भिन्न भिन्न रूप में आविर्भूत होते हैं। एक का तत्त्व समान, प्रमाणबद्ध और मनोहर होता है—दूसरे का विषम, विज्ञान और अप्रमेयतायुक्त होता है। एक का उदाहरण सुन्दर गुलाब का फूल और दूसरे का भव्य एवं विज्ञान बटवृक्ष। 'एक का उदाहरण सन्ध्या और दूसरे का नगाधिगज के ऊपर से गिरता हुआ गया का प्रगत। कलाशास्त्र का उदाहरण लें, तो एक का उदाहरण बशीर और शीरूण और दूसरे का ऊर्जस्वी मुझ से गृह्य करनेवाले नटराज।—जागरण', (साहित्यिक पाठिक पत्र) वर्ष, अंक 1, 11 फरवरी, 1932, पुस्तक मन्दिर, काशी, पृ. 21।
- 2 "When a passage is pregnant in suggestion, when it is hard, nay impossible, to distract the attention from it, and when it takes a strong and lasting hold on the memory, then we may be sure that we have lighted on the true sublime"—*Longinus, On The Sublime*, translated by H. L. Havel, Every Man's Library, No 901,

को स्थापित करते हुए इन्होंने उदात्त शैली के पाँच नियामक तत्त्वों को निर्दिष्ट किया है—1 चिन्तन की गरिमा, 2 आवेगों का स्फूर्त और उत्तेजित निर्वाह, 3 वाक्यालंकारों (फिगर्स ऑव स्पीच) का सुष्ठु प्रयोग, 4 दाब्द-चयन, सादृश्य-विधान एवं अलंकार-योजना तथा 5 स्थापत्य-कौशल का महिमामण्डित प्रयोग। इन पाँच तत्त्वों में से प्रथम दो, लॉजाइनस के अनुसार, उदात्त के अन्तरंग तत्त्व हैं, शेष तीन बहिरंग। डॉ. नगेन्द्र ने इन दो तत्त्वों के लिए 'उदात्त विचार और प्रेरणा-प्रभूत भव्य आवेग' का प्रयोग किया है और इन दो में भी आवेग की मुरयता को प्रतिपादित किया है। "भव्य आवेग से अभिप्राय ऐसे आवेग का है, जिससे हमारी आत्मा जैसे अपने आप ही ऊपर उठकर गर्व से उच्चाकाश में विचरण करने लगती है तथा हर्ष और उल्लास से परिपूर्ण हो उठती है। इसी प्रकार का आवेग उदात्त की सृष्टि करता है। इसके विपरीत कुछ ऐम भी आवेग होते हैं, जो औदात्य से बहुत दूर हैं और जो निम्नतर कोटि के हैं, जैसे, दया, शोक, भय, आदि ...। इस प्रकार के भाव उदात्त की सृष्टि में सर्वथा अममर्थ ही नहीं बरन् बाधक भी होते हैं।"¹

उदात्त की विचित्रता यह है कि वह विदास होकर भी सूक्ष्म में समाहित हो सकता है, अर्थात् उसकी भूमिकाएँ बहुवर्णी हैं। अतः उसका कई प्रकार माने जाते हैं, जैसे—सूक्ष्मोदात्त, श्रेयोदात्त, परोदात्त, विम्नारोदान इत्यादि।²

इस प्रसंग में यह भी विचारणीय है कि 'सौन्दर्यानुभूति की अवस्था' क्या है? आइए रिचर्ड्स ने 'प्रिंसिपल्स ऑफ़ लिटरेरी क्रिटिसिज्म' में यह मत व्यक्त किया है कि मन की कोई ऐसी विशिष्ट दशा नहीं है, जिसे हम सौन्दर्यानुभूति की

1. काव्य में उदात्त तत्त्व—डॉ. नगेन्द्र भूमिका भाग, पृ. 10-11, राजपाल एण्ड सन्स, दिल्ली 1958। हिन्दी के कुछ अन्य लेखकों ने भी लॉजाइनस के द्वारा निरूपित सत्त्वादिम पर छिटपुट विचार किया है। जैसे कन्हैयालाल सहज ने 'लाजिनस और भावोत्कर्ष' शीर्षक निबंध में लॉजाइनस की उदात्त मन्त्राधी स्थापनाओं का सार सक्षप प्रस्तुत किया है और तुलनात्मक दृष्टि से यह सरुतिष्ठ किया है कि लॉजाइनस के आनन्दानिरक्त तथा मम्मट के विगर्हित वेद्यान्तर में बहुत-कुछ भाव्य दिक्कलापों पन्ता है। प्रो. कन्हैयालाल सहज 'लाजिनस और भावोत्कर्ष' शीर्षक निबंध साहित्य सन्देश बागुरा अगस्त, 1950 पृ. 49-50। यहाँ यह ध्यातव्य है कि सरुतिष्ठ काव्यशास्त्र में रस विवेचन के प्रसंग में भी 'उदात्त' शब्द का व्यवहार किया गया है। जैसे भोज ने शृंगारप्रकाश में 'उद्भूत रस' के प्रतिपक्ष में उदात्त रस का उपस्थापन किया है। भोज के शृंगारप्रकाश पर कार्य करने-वाले विद्वानों यथा डॉ. राघवन और अमयकुमार गुह ने उदात्त शब्द पर रस विवेचन की दृष्टि में योश विचार किया है।

2. उदात्त के सैद्धांतिक पक्ष पर रस दृष्टि से विचार के लिए द्रष्टव्य—'उदात्त सिद्धान्त और शिल्पन', ले. जगदीश पाण्डेय, अचना प्रकाशन, आरा, 1964 पृ. 13-18।

अवस्था (एस्थेटिक स्टेट) के नाम से अभिहित कर सकते हैं।¹ वास्तविकता यह है कि मानव मन अत्यधिक संवेदनशील और सक्रिय है। उसके पास क्षण क्षण बदलने-वाली दशाओं और अनुभूतियों की एक सकुल शृंखला है। ये अनेक किरम की दशाएँ एव अनुभूतियाँ कमबख्त या सुलझी हुई न होकर विशृंखल रहती हैं। इनके परिवर्तन का कारण स्थिति और परिस्थिति में हेरफेर है। अर्थात् प्रश्न यह है कि देश, काल एव परिस्थिति के सघात से बदलनेवाली आश्रय की बहुवर्णी मनोदशाओं और अनुभूतियों के बीच सामान्य ढंग में वह दशा या अनुभूति भी आ जाती है, जिसे हम सौन्दर्यानुभूति की अवस्था कहते हैं अथवा उसके कुछ विशिष्ट लक्षण होते हैं? जीव विज्ञान के अनुसार हमारे ऐन्द्रिय ज्ञान और संवेदन मूलतः दो प्रकार के हैं—‘प्रोटोपैथिक’ और ‘एपिक्रिटिक’। ये दोनों त्वक्चेतना के साधन और आधार हैं। ‘प्रोटोपैथिक’ संवेदन जीव की प्राथमिक वृत्तियों से सम्बन्धित है और ‘एपिक्रिटिक’ संवेदन का सम्बन्ध उसकी चयनशील (डिस्क्रिमिनेटिंग) वृत्ति से है। इसलिए हेड और रिचर्स ने यह निष्कर्ष निकाला है कि हमारे चेतन जीवन का सम्बन्ध द्वितीय (एपिक्रिटिक) से है और उपचेतन का प्रथम (प्रोटोपैथिक) से। इस दृष्टिकोण से सोचने पर सौन्दर्यानुभूति का सम्बन्ध ‘एपिक्रिटिक’ संवेदन के ही साथ हो सकता है, क्योंकि वह हमारे चयन और उन्नत संवेदन पर निर्भर करती है। किन्तु वही प्रश्न पुनः सामने आता है—क्या इस कोटि में भी सौन्दर्यानुभूति लक्षणविशिष्ट है? इस प्रश्न का नकारात्मक उत्तर देते हुए रिचर्ड्स ने लिखा है कि सौन्दर्यानुभूति अन्य अनुभूतियों के साथ गाढ़ सादृश्य रखती है। अन्तर है विकास की मात्रा में। अर्थात् किसी सामान्य अनुभूति का विकसित रूप ही सौन्दर्यानुभूति है, फलतः उनमें प्रकार भिन्नता नहीं है। उदाहरणार्थ, कविता पढ़ने या संगीत सुनने के समय हम उससे भिन्न कदापि कोई काम नहीं करते, जो हम दर्शक दीर्घा में जाते अथवा सुवह में पोशाक पहनते समय करते हैं।

किन्तु दूसरी कोटि के विचारकों का मत है कि सौन्दर्यानुभूति अन्य अनुभूतियों से विशिष्ट है, क्योंकि सौन्दर्यानुभूति का आविर्भाव दो ही स्थितियों में होता है—सौन्दर्य-सृष्टि में और सुन्दर के अवलोकन या प्रशंसन में। इस विशिष्टता के पक्ष में रोजर फ्राय का एक तर्क यह है कि सौन्दर्यानुभूति सर्वथा और सर्वदा आनन्दोन्मुख होती है, जबकि अन्य अनुभूतियाँ का आनन्द से अविनाभाव सम्बन्ध नहीं है। वस्तुतः यह स्वीकार्य सत्य है कि सौन्दर्यानुभूति का, अगर, आनन्द से वर्तमान सम्बन्ध न

1. साधारण सौन्दर्यशास्त्रियों ने सौन्दर्यानुभूति की अवस्था में इन चार प्रकार के उपादानों की स्वीकार किया है—ज्ञानादा, संस्कारादा और व्यापारादा। कुछ सौन्दर्यशास्त्री ज्ञानादा की अधिक महत्त्व देते हैं तो कुछ ज्ञानादा और संस्कारादा की। आधुनिक सौन्दर्यशास्त्री, अधिगतर, व्यापार और अभिव्यक्ति की महत्त्व देते हैं।

भी हो, तो आगमिष्यत् सम्बन्ध अवश्य ही रहता है। इसलिा आनन्दकुमार स्वामी ने सौन्दर्यानुभूति को 'प्रज्ञानघन आनन्दमयी' अवस्था के रूप में स्वीकार किया है।¹ पुन सौन्दर्य से प्राप्त आनन्दानुभूति और अन्य सुखों में अन्तर है। अन्य सुखों में इन्द्रियानुभूति ही सीमा बन जाती है, किन्तु सौन्दर्यप्रदत्त आनन्दानुभूति में इन्द्रियो अधिकरण मात्र रहती हैं, उसकी सीमा नहीं बनती।² फिर भी हम, जैसा कि कश्मीरी शैव दर्शन और विशेषकर अभिनवगुप्त की मान्यता है, सौन्दर्यानन्द को ब्रह्मानन्द नहीं कह सकते, क्योंकि सौन्दर्यानन्द ब्रह्मानन्द से भिन्न कोटि का होता है। ब्रह्मानन्द की स्थिति में 'प्रज्ञा' स्थिर हो जाती है, जो स्थिरता किसी प्रकार के सृजन-कार्य में अक्षम सिद्ध होती है। अत यदि सौन्दर्यानन्द ब्रह्मानन्द की कोटि का हो जाय, तो कलाकार प्रज्ञा की स्थिरता के कारण कला-सृजन में असमर्थ हो जायेगा। अर्थात्, सौन्दर्यानन्द ब्रह्मानन्द की तुलना में निम्न स्थिति का होता है।

इस विश्लेषण के उपरान्त यह मत उचित प्रतीत होता है कि सौन्दर्यानुभूति कुछ अर्थों में विशिष्ट होती है। एक तो सौन्दर्यानुभूति की अवस्था भावक के घन सवेग (कैथेक्सिस)³ की दशा होती है। दूसरे सौन्दर्यानुभूति में चमत्कार (संस्कृत माध्यमाशास्त्र के प्रयुक्त अर्थ में) की अनिवार्य उपस्थिति रहती है। तीसरे, सौन्दर्यानुभूति की उपपन्न प्रक्रिया के विधायक तत्त्व अनेक, किन्तु क्रमबद्ध होते हैं। जैसे, वस्तु-प्रत्यक्ष, उसका मानस चित्रावन इन दोनों का एक विधान में ग्रथन, इस समीकृत रूप के प्रति आश्रय के मन का प्रतिसवेदन और सौन्दर्यास्वादन की लब्धि। वस्तुतः, सौन्दर्यानुभूति और उसकी अभिव्यक्ति दोनों की प्रक्रियाएँ बहुत उलझी हुई हैं।⁴ भारतीय विचारकों में अभिनवगुप्त ने सौन्दर्यानुभूति को सार्वभौम माना है। इनके अनुसार सौन्दर्यानुभूति देश, काल और कारण-कार्य की सारिणी से परे है, अत सौन्दर्यानुभूति के क्षणों में भावक दैनन्दिन जीवन की सासारिकता से कुछ समय के लिए ऊपर उठ जाता है। अभिनवगुप्त ने इस बात पर एकाधिकवार बल दिया है कि सौन्दर्यानुभूति की अवस्था में मनुष्य कारण-कार्य-नियम के द्वारा

1 'द ट्रान्सफॉर्मेशन ऑफ नेचर इन आर्ट' से आनन्द के कुमारस्वामी डोवर पब्लिकेशन्स, न्यूयार्क, 1956 पृष्ठ 51।

2 George Santayana, The Sense of Beauty, Dover Publications, New York, p 36 इनलिे सन्तायना ने सौन्दर्य का सम्बन्ध 'रीम ऑफ इन्टेन्स' से माना है और उसे एक 'इन्टेलिक् बेल्यू' के रूप में स्वीकार किया है।—Irving Singer, Santayana's Aesthetics: A Critical Introduction, Cambridge, 1957, pp 69-74

3 एक्जुमुलेशन ऑफ मेण्टल एनर्जी आन सम पर्टिकुलर आइडिया, मेमोरी ऑर लाइव ऑव थाट ऑर एक्शन—ए डिक्शनरी ऑफ साइकालॉजी जेम्स डूबर, पेंसिल्वेनिया, 1956, पृष्ठ 34।

4 'द इण्डियन कॉन्सेप्ट ऑफ द म्यूटीफुन', से 'रामस्वामी शास्त्री, पृष्ठ 5।

संचालित समार में पृथक् हो जाता है। यह पार्थक्य जितना ही संशक्त होता है, सौन्दर्यानुभूति उतनी ही विशिष्ट होनी है। इस दृष्टि में अभिनवगुप्त भट्ट सौल्लस और शङ्कर से दूर तथा भट्टनायक के निरट पड़ते हैं, क्योंकि भट्टनायक की तरह ही अभिनवगुप्त का दृष्टिकोण है कि सौन्दर्यानुभूति (जिसे भारतीय वाच्यशास्त्र में प्रायः रसानुभूति कहा जाता है) व्यक्ति की वह नन्दतिष्ठ चेतना (एस्थेटिक फागसनेस) है, जो बाह्य विघ्नों, घाता अथवा प्रभावों से मुक्त रहनी है। इस नन्दतिष्ठ चेतना का कोई बाह्य उद्देश्य भी नहीं होता है। यह मनुष्य की प्रयोजनहीन दशा है।

इस विद्वेषण के उपरान्त भी सौन्दर्यानुभूति को समझने के लिए कलानुभूति की परख आवश्यक है। प्रथमतः कलानुभूति एक ऐसी सुखद अनुभूति है, जो सत्य-मिथ्या के विधि-निषेधा से निश्चित ऊपर है। प्रवृत्ति की दृष्टि से यह अनुभूति चयन-शील होती है, क्योंकि इसका सम्बन्ध आलम्बन के सम्पूर्ण परिमर से न होकर उससे सवेद्य अतः तब सीमित रहता है। अतः कलानुभूति वस्तु-विशेष के सवेद्य अंश के चयन पर जीवित रहती है और सुखद, अतः, रसात्मक होती है। भारतीय दृष्टि से भी कला का आशु अथवा समीपो मूल्य विशिष्ट सुख (आनन्द) ही माना गया है।

अभिज्ञान की दृष्टि से निर्व्यक्तिवता या अभ्युदय कलानुभूति का सर्वोपरि लक्षण है। सामान्य अनुभूतियों में मनुष्य अपने व्यक्तित्व और वैयक्तिवता की परिधि से आवद्ध रहता है, किन्तु कलानुभूति के क्षणों में वह इन सीमाओं में ऊपर उठ जाता है। अतः कलानुभूति एक विशिष्ट सवित् है, जो भावक में सत्त्वोद्भेद पैदा करती है।

काल की दृष्टि से कलानुभूति क्षणिक होती है और उसका सातत्य उद्दीपन-सापेक्ष होता है। अधिक सुस्थ कथन यह होगा कि कलानुभूति की अवधि विभावों की विभावनशील उपस्थिति के ठहराव पर निर्भर करती है।

- 1 किन्तु ऐसा कहकर भी अभिनवगुप्त ने सौन्दर्यानुभूति को जीवन विनियम नहीं माना है। इसलिए अभिनवगुप्त की उक्त भाषणा पर टिप्पणी देने हुए ग्रेवोरी ने लिखा है—

“In aesthetic experience however, the feelings and facts of everyday life even if they are transfigured, are always present. In respect of its proper and irreducible character therefore, which distinguishes it from any form of ordinary consciousness, aesthetic experience is not of a discursive order. On the other hand as regards its content—which is nothing but ordinary life purified and freed from every individual relationship—aesthetic consciousness is no different from any other form of discursive consciousness. Art is not absence of life every element of life appears in aesthetic experience—but it is life itself, pacified and detached from all passions.”

—The Aesthetic Experience According to Abhinav Gupta by Ramiro Gnoli, Series Orientale Roma, XI, 1956, Introduction, pp XXIV XXV.

पुन निर्व्ययकितकता से सम्पृक्त होने के कारण कलानुभूति स्वनिष्ठ और स्वय-साध्य होती है तथा चरम मूल्य रखती है।¹ साथ ही निर्व्ययकितक और चरम होने होने से कलानुभूति में यथार्थ के साथ आदर्श का अल्पाधिक समावेश अवश्य रहता है। इसीलिए कला सत्य-मिथ्या या यथार्थ-आदर्श की धूप-छाँही में प्रायः निविष्ट रहती है।

दूसरी बात यह है कि कलानुभूति की दो मुख्य किस्में हैं—उपज्ञात और प्रेरित। उपज्ञात कलानुभूति का सम्बन्ध कारयित्री प्रतिभा से, अतः, सहृदय से है। प्रथम कला-सृष्टि के क्षणों की अनुभूति है और द्वितीय कला-दर्शन के क्षणों की। कलानुभूति ही विकास और उपचिन्ति की मात्रा के अनुसार हृदय-सवाद, तन्मयीभवन् योग्यता और रसानुभव की अवस्थाओं में बदलती रहती है। दूसरे प्रकार की कलानुभूति भोगीकरण-प्रधान होती है, जबकि उपज्ञात कलानुभूति में भोग से अधिक महत्त्व इन तीन कार्यों का रहता है—अनुभूति का निविष्टीकरण अनुभूति का मांजन और अनुभूति की व्याख्या।

कलानुभूति के और दो प्रकार स्पष्ट हैं—सहज और सकुल। शैशवावस्था और किशोर वय की कलानुभूति अथवा प्रौढ व्यक्ति की भी ('फिक्सेशन' से उद्भूत) शिशु अथवा किशोर कलानुभूति 'सहज' होती है। इसके विपरीत जो व्यक्ति जितना ही परिपक्व-बुद्धि और आवेष्टनों के प्रति सजग होता है, उमकी कलानुभूति उतनी ही 'सकुल' होती है।

प्रस्तुत अध्याय के सम्पूर्ण विवेचन का निष्कर्ष संक्षेप में इस प्रकार उपस्थित किया जा सकता है—

(क) सौन्दर्य काव्य एवं अन्य कलाओं का अपरिहार्य (साथ ही प्रधान) तत्त्व है।

(ख) सौन्दर्य-सृजन और सौन्दर्य भावन में स्रष्टा और सहृदय की स्वाद रुचि का सापेक्षिक महत्त्व है, क्योंकि स्रष्टा (कलाकार) या सहृदय की स्वाद रुचि उसके आसक्त, परिवेश और अभ्यास पर निर्भर करती है।

(ग) कुछ विचारक सौन्दर्य को वस्तुनिष्ठ और कुछ विचारक सौन्दर्य को आत्मनिष्ठ कहते हैं। किन्तु इसे निर्विवाद मान लेना चाहिए कि सौन्दर्य-बोध का सम्बन्ध अशत ऐन्द्रिय प्रत्यक्ष से अवश्य है, साथ ही, सौन्दर्य के ग्रहण में अन्तःकरण का योग अपेक्षित है।

(घ) सौन्दर्य चेतना का बहूत ही ऋजु सम्बन्ध हमारे भावात्मक संवेगा के साथ है।

(च) प्रायोगिक सौन्दर्यशास्त्र में विवेचित सौन्दर्य के साथ काव्य एवं अन्य

सलितकलाओं का कोई सीधा सम्बन्ध नहीं है।

(छ) प्राणियों की सौन्दर्य-चेतना कुछ दूर तक उनकी शरीर-रचना और इन्द्रियों के 'प्रकार' से नियन्त्रित रहती है।

(ज) कला-चिन्तन की दृष्टि से सौन्दर्य के प्रति भारतीय दृष्टिकोण ही सर्वोत्तम प्रतीत होता है, क्योंकि इसमें आध्यात्मिक वृत्ति, आन्तरिकता और प्रवृत्ति-प्रेम को प्रचुर महत्त्व दिया गया है।

(ट) 'उदात्त सौन्दर्य' का चरम रूप है।

(ठ) सौन्दर्यानुभूति का आनन्द से अनिवार्य सम्बन्ध है।

(ड) सौन्दर्यानुभूति जब सृजन की ओर सक्रिय होती है, तब वह कलानुभूति बन जाती है।

कल्पना

कल्पना

ललित कला के प्रमुख तत्त्वों में रचना की दृष्टि से कल्पना का सर्वोपरि स्थान है। कल्पना ही वह तत्त्व है, जिससे कलाकार को नूतन सृजन और अभिनव रूप-व्यापार-विधान की शक्ति प्राप्त होती है। संक्षेप में हम कह सकते हैं कि कल्पना कलाकार की सृजन-शक्ति है। व्युत्पत्ति (√कल्प + अन + आ) की दृष्टि से भी कल्पना का शाब्दिक अर्थ 'सृष्टि करना' ही है। 'इमेज' से बना 'इमाजिनेशन' शब्द अंग्रेजी में इसी कल्पना का पर्याय है। नटाल्स स्टैण्डर्ड डिक्शनरी में 'इमाजिनेशन' की अच्छी परिभाषा की गयी है।¹ किन्तु, इसका अन्तिम अंश 'एन अनसॉलिड और फैंसीफुल ओपिनियन' अपने प्रारम्भिक अंश 'द स्ट्रक्चरली पोपेटिक और क्रियेटिव फैंकल्टी' का विरोधी है। अतः इस अर्थापन में स्वतोव्याघात दोष है। इस गड़बड़ी का एक सबल कारण यह है कि 'इमाजिनेशन' शब्द के प्रायः दो अर्थ प्रचलित हैं। लित्रे (Littre) ने इन दो अर्थों को इस प्रकार स्पष्ट किया है—1 "ए फैंकल्टी देट वी हैव ऑव रिकॉलिंग विविडली, एण्ड ऑव सीइंग, सो टु स्पीक, आब्जेक्ट्स देट आर नो लॉगर थिफोर आवर आइज।" 2 "पटिकुलरली इन लिट्रेचर एण्ड द फाइन आर्ट्स, द फैंकल्टी ऑव इन्वेण्टिंग, ऑव कन्सीविंग, ज्वायण्ड टु द टेलेण्ट ऑव रेण्डरिंग कन्सेप्शन्स इन ए लाइवली मैनर।" इस दूसरे अर्थ में प्रयुक्त कल्पना को लित्रे ने 'क्रियेटिव इमाजिनेशन' कहा है।² अन्य विचारकों ने भी कल्पना के दो अर्थों को स्वीकार किया है। एक अर्थ में कल्पना वस्तुसन्निकर्ष के सामान्य प्रभावों को सुरक्षित रखती है और दूसरे अर्थ में कल्पना वस्तु-सन्निकर्ष के मानसिक प्रभावों

1 "द स्ट्रक्चरली पोपेटिक और क्रियेटिव फैंकल्टी ऐंड एक्विब्रिटेड इन द विविड कन्सेप्शन्स एण्ड कॉन्सेप्शन्स, मोर स्पेशली ऑव द फाइन आर्ट्स, इमेज इन द माइण्ड, आइडिया, कण्ट्राइव्शन्स और डिवाइस, एन अनसॉलिड और फैंसीफुल ओपिनियन।"

2 De E Littre, Par A. Beaujean, Dictionnaire De La Langue Francaise, Librairie Hachette Et. C. Paris, 1918, p. 571.

से निर्मित बिम्बों को सगृहीत कर उन्हें सहस्रो प्रकार के संयोजन प्रदान करती है। इस दूसरे अर्थ की कल्पना ही कला-वरेण्य होती है। वेबस्टर ने भी कल्पना का द्विविध अर्थापन किया है। इनके अनुसार कल्पना का एक अर्थ यह है कि कल्पना एक चित्रविधायिनी शक्ति है। इस कल्पना-शक्ति के द्वारा व्यक्ति पूर्वप्रत्यक्षित वस्तुओं अथवा पूर्वानुभूत प्रत्ययों या भाव-स्थितियों का पुनर्भावन करता है। दूसरे अर्थ में कल्पना एक पुनरुत्पादक या पुनः प्रत्यक्षाधारक शक्ति है, जिसके द्वारा व्यक्ति अपने अनुभव अथवा अनुमान से प्राप्त सामग्रियों का नवीन संयोजन, नम या रूप विधान प्रस्तुत करता है। इसी सकुल कल्पना को, सामान्यतः कला-आलोचना में मूर्तविधायिनी शक्ति या सृजनात्मक शक्ति ('प्लास्टिक और क्रियेटिव पावर') कहते हैं।¹ इस दूसरे अर्थ के आधार पर हम कह सकते हैं कि कल्पना एक ऐसी मानसिक शक्ति है, जिसके द्वारा हम अप्रत्यक्ष वस्तुओं के बिम्बों को प्रत्यक्ष करते हैं और इन बिम्बों को संयोजित, परिवर्तित अथवा परिवर्द्धित कर एक कलात्मक रूप प्रदान करते हैं। अतः कला का अन्तर्गत आलम्बन-विधान, उद्दीपन-योजना और व्यापार विधान में इस कल्पना-शक्ति का प्रचुर महत्त्व है। इस तरह कला-सृष्टि में कल्पना के तीन विशिष्ट कार्य हैं—अप्रत्यक्ष वस्तुओं के बिम्बों का मानसिक पुनरावृत्ति, 2 इन बिम्बों का पुनः प्रत्यक्ष, और 3 इन बिम्बों के समीकरण से कला-सृष्टि में योगदान।

उक्त विवेचन के उपरान्त भी कल्पना की परिभाषा, प्रक्रिया अथवा स्वरूप के विषय में कोई एक दृष्टिकोण सर्वथा पूर्ण नहीं प्रतीत होता है। स्पीयरमैन ने भी सृजनक्षम मन शक्ति अर्थात् कल्पना के समुचित विशेषण के लिए अनेक प्रचलित सिद्धान्तों—जैसे बिम्ब-सिद्धान्त, संयोजन-सिद्धान्त, 'गेस्टाल्ट' सिद्धान्त तथा मनोविश्लेषण-सिद्धान्त—का परीक्षण किया है और निष्कर्ष रूप में यह घोषित किया है कि ये सभी सिद्धान्त सृजनक्षम मन शक्ति अर्थात् कल्पना के राज को स्पष्ट करने में सर्वथा असमर्थ हैं।²

आधुनिक सौन्दर्यशास्त्र, मनोविज्ञान और जीवविज्ञान के अध्ययताओं ने कल्पना पर विविध दृष्टि से चिन्तन-मनन किया है। यद्यपि ज्ञान की इन सभी शाखाओं के समवेत अध्ययन से कल्पना पर कुछ नयी रोशनी पड़ी है तथा उसके कई इत पूर्व अनुद्घाटित आयाम हमारे सामने प्रकट हुए हैं, तथापि मनोविज्ञान अथवा जीव-विज्ञान की 'कल्पना' हमारी विवेच्य 'कल्पना' से भिन्न है। अतः विवेच्य कल्पना,

1 Webster's New World Dictionary of the American Language, College Edition, The World Publishing Company, Cleveland and New York, 1958, p 725

2, क्रियेटिव माइण्ड, ले. सी. स्पीयरमैन, निस्वेट एण्ड को, 1930, अध्याय 2, पृष्ठ 6-12।

अर्थात्, सौन्दर्यशास्त्र की कल्पना को स्पष्ट करने के लिए हम दोष दो विषयों की कल्पनाओं पर भी चलदृष्टि से विचार करेंगे।

मनोविज्ञान की कल्पना कला-साहित्य की कल्पना से भिन्न है। मनोविज्ञान की कल्पना में पात्र, स्थान, और आसग और गुण-निबन्धन का चरम महत्त्व रहता है। जैसे, पर्वत के आसग से स्वर्ण-लुब्ध होन के बाद स्वर्ण-पर्वत अथवा 'एल्डोरेडो' की कल्पना कर लेना मनोविज्ञान की विवेच्य कल्पना है। इस तरह मनोविज्ञानियों के अनुसार कल्पना के मुख्य भेद इस प्रकार है—दृष्टि-कल्पना, ध्वनि-कल्पना, स्पर्श-कल्पना, घ्राण-कल्पना, क्रिया-कल्पना और रस-कल्पना।¹

दृष्टि-कल्पना का सबसे निकट सम्बन्ध स्मृति के साथ है। इस कल्पना में प्रत्यभिज्ञान की प्रचुर क्षमता होती है। कला का वर्ण-बोध, रूप परिज्ञान और मूर्त-विधान बहुत अंश में इसी कल्पना पर निर्भर रहते हैं। इसी प्रकार ध्वनि-कल्पना श्रुत स्वर-लहरी को आनुपूर्वी रूप में दोहराने में समर्थ होती है। इसमें एक प्रकार की संरक्षण-शक्ति रहती है। संगीतकला में इस कल्पना से पुष्कल सहायता ली जाती है। यो तो वाक्य-कला के ध्वनि प्रतीक भी इसी कल्पना के उपजीवी होते हैं। स्पर्श-कल्पना के सहारे स्पर्शिक बिम्बों का विधान सरल हो जाता है। अधिक मूर्त आधारवाली कलाओं के कलाकार इस कल्पना से उपादानों की काट-छांट और उनके अभिज्ञान में अधिक काम लेते हैं। इसी तरह क्रिया-कल्पना कला के उन निदर्शनों में प्रचुर महत्त्व रखती है, जिनमें स्मृति अथवा स्मरण के सहारे बिम्ब-विधान प्रस्तुत किया जाता है। सारांश यह है कि अतीत से सम्बन्धित कलात्मक सन्दर्भ क्रिया-कल्पना से सहायता लेते हैं, क्योंकि इनमें आश्रय और आलम्बन के पारस्परिक व्यवहार, क्रिया और प्रतिक्रिया को स्मृति के सहारे दोहराया जाता है। इसलिए क्रिया-कल्पना पर निर्भर बिम्ब-विधान प्रायः गतिशील होते हैं। उपर्युक्त छह कल्पनाओं में घ्राण-कल्पना का भी कम महत्त्व नहीं है। बटूर प्रतीकवादियों ने कला में जिस 'पर्युम' को आवश्यक-सा माना, वह गन्ध बोध इसी कल्पना पर निर्भर है। हमारे संस्कृत कवियों की भी घ्राण-कल्पना बहुत तीव्र थी। हल के नासे से सद्यः कर्पित भूमि की सोधी गन्ध और 'आपाढसिक्त क्षितिवाप्य गन्ध' को वे कला

- 1 मनोविज्ञान की दृष्टि से कल्पना पर विचार करनेवाले चिंतकों में सार्त्र का नाम उल्लेखनीय महत्त्व का अधिकारी है। सार्त्र ने अपने विवेच्य विषय को चार खण्डों में विभाजित कर 'इमेज', 'पोइंटे', 'माइन', 'सिम्बल' इत्यादि पर गम्भीर विमर्श करते हुए यह प्रतिपादन किया है कि कल्पना और चैतन्य या बोध में अविनाभाव सम्बन्ध है। चैतन्य या बोध के बिना कल्पना का आविर्भाव नहीं हो सकता और कल्पना के बिना चैतन्य या बोध की स्थिति ही सम्भव नहीं हो सकती। अतः जहाँ चैतन्य होगा, वहाँ कल्पना अवश्य रहेगी और जहाँ कल्पना होगी, वहाँ चैतन्य की पूर्बस्थिति अनिवार्य है।—*Sartre, The Psychology of Imagination, London, p. 211.*

में लाना न भूल सके थे। इसी प्रकार रस-कल्पना से भी कलाकार अप्रस्तुत योजना में गुणमूलक साम्य उपस्थित करने के लिए भीग्य वस्तुओं के स्वाद-बोध से काम लेता है। इन्द्रिय-बोध पर निर्भर इन कल्पना प्रकारों के अलावा मनोविज्ञान सृजनात्मक पक्ष की दृष्टि से कल्पना के मुख्य तीन भेद मानता है—निष्क्रिय तथा सक्रिय कल्पना, धारणात्मक तथा रचनात्मक कल्पना और बौद्धिक, व्यावहारिक तथा सौन्दर्यपरक कल्पना। इन सभी प्रकार की कल्पनाओं में ये पाँच गुण मात्रा भेद से उपस्थित रहते हैं—सार-ग्रहण, समाहार, सग्रह, स्मरण तथा समजस संयोजन।

मनोवैज्ञानिकों का कहना है कि भिन्न भिन्न अवसरा पर कल्पना की नियाएँ या उपक्रियाएँ परिवर्तित होती रहती हैं, इसलिए कल्पना का स्वरूप बहुत सकुल होता है। मनोविज्ञान की दृष्टि में कल्पना की प्रमुख उपक्रियाएँ इस प्रकार हैं—विस्तार, लघिमा, परस्थापन, संयोगीकरण और पृथक्करण। हम जहाँ कल्पना में किसी वस्तु को उसकी वास्तविकता से अधिक विस्तार देते हैं वहाँ विस्तार की क्रिया मिलती है। जैसे—रामकाव्य में मुरसा राक्षसी का मुख विस्तार या कुम्भ-कण की योजनविनिन्दक मूँछों की लम्बाई इस विस्तार के उदाहरण है। आधुनिक काव्य में भी अथु सागर, रक्त-सरिता या किसी की आँखों के आकाश में कवि के अनजान खग का खो जाना, इत्यादि जैसी उक्तियों में हमें कल्पना के विस्तार का ही कमाल मिलता है। अतः हम कह सकते हैं कि कला सृजन के क्षेत्र में कल्पना की इस विस्तार शक्ति से कलाकार को अतिशयगर्भ अप्रस्तुत-योजना उपस्थित करने में सहायता मिलती है। ठीक इसके विपरीत लघिमा¹ की उपक्रिया में कल्पित वस्तु को खूब घटाकर उपस्थित करने से विगत अनुभूति को नया रूप मिल जाता है। इस प्रकार की कल्पना दूर की कौड़ी लाने अथवा ऊहात्मक उक्तियों को प्रस्तुत करने में बहुत सहायक होती है। 'घटप्रतिभटस्तनी' नायिकाओं की भिड़ सी कमर या मुष्टिमेय कटि के वर्णन में कवियों ने प्रायः इसी लघिमा का सहारा लिया है। बिहारों के कुछ दोहे तो इस कल्पना का पार्यान्तिक उदाहरण प्रस्तुत करते हैं—

1 लघिमा और महिमा (विस्तार) कल्पना की दो प्रकृष्ट शक्तियाँ हैं। इन्हें हम कल्पना की आकुचन शक्ति और प्रसारिका शक्ति भी कह सकते हैं। कभी कलाकार छोटे पदार्थ को भी अपनी कल्पना से दिगन्त विस्तार में व्याप्त चित्रित कर देता है और कभी महान् वस्तु को भी भूज्यग्र पर स्थित बना देता है। अतः कलाकार की कल्पना में एक प्रकार से "अणोरणीयान् महतो महीयान्" के तत्त्व विराजमान हैं। शायद, इसीलिए प्राचीनों ने ब्रह्म को कवि और कवि को ब्रह्म कहने की उदारता दिखलायी थी। वस्तुतः मनुष्य के पास कल्पना के अलावा कोई दूसरी शक्ति नहीं है, जिससे 'उचवाचय' की इतनी बड़ी क्षमता हो।

करी विरह ऐसी तऊ, गैल न छाडत नीचु ।
दीने हू चसमा चखनि, चाहे लहै न मीचु ॥¹

अथवा

लगी अनलगी सी जु विधि, करी खरी कटि छीन ।

किये मनो बाही कसरि कुच नितम्ब अति पीन ॥²

तदनन्तर, परस्थापन (सम्स्टीच्युशन) की उपक्रिया से गुजरनेवाली कल्पना में प्राप्त अनुभूतियों अथवा उनके आलम्बनो में गुण-विपर्यय किया जाता है या उन पर किसी नवीन धर्म का आरोप किया जाता है। कल्पना की इस उपक्रिया से अधिकतर रूपों की योजना की जाती है। कमलनयन, चन्द्रमुख, निर्झरवेश इत्यादि जैसी कल्पनाओं में यही परस्थापन विद्यमान रहता है। सयोगीकरण-प्रधान कल्पनाओं के प्रयोग में कलाकृति में औत्सुक्य, विस्मय और औदात्य जमाने की शक्ति आती है। इस कल्पना की प्रचुरता हमें विशेषकर मूर्तिकला (मुख्यतः देवताओं की कल्पित मूर्तियों) में मिलती है, जहाँ विविध प्रकार की विशेषताओं, शक्तियों एवं शारीरिक अवयवों को एक साथ मिला दिया जाता है। नरसिंह, नागकन्या, अर्द्धनारीश्वर, टायरोसिया, स्फिक्स, इत्यादि की कल्पना में यह सयोगीकरण की उपक्रिया ही विद्यमान है। ठीक इस उपक्रिया के विपरीत कल्पना में पृथक्करण की भी प्रवृत्ति पायी जाती है, जिसके अनुसार अनेक विगत अनुभूतियों अथवा उनके आलम्बनो को अनेक भागों में बाँटकर कुछ को विलुप्त कर दिया जाता है और कुछ भागों में नवीन विशिष्ट गुणों का समावेश कर दिया जाता है। इस प्रकार की कल्पना का प्रयोग पौराणिक कथाओं अथवा तिलस्मी और ऐयारी की कथाओं में अधिक किया जाता है। कवन्ध, बंबरीक या टैंटेथिया की कल्पना को हम इसी कोटि में गिन सकते हैं।

कुछ मनोवैज्ञानिकों ने कल्पना का भेद-निरूपण करते समय कल्पना के दो प्रमुख प्रकारों—पुनर्निर्मायक (रिप्रोडक्टिव) कल्पना और रचनात्मक (क्रियेटिव) कल्पना—का उल्लेख किया है। पुनर्निर्मायक कल्पना में विगत घटनाओं अथवा प्राप्त अनुभूतियों को स्मृति से उद्बुद्ध कर मानसिक बिम्बों में बदला जाता है और उनका कलात्मक प्रेषण किया जाता है। यह कल्पना अधिकतर स्मृति-निर्भर होती है। वर्डस्वर्थ की 'डेफोडिल्स' विषयक कविता पुनर्निर्मायक कल्पना का एक सुन्दर उदाहरण है। तदनन्तर, रचनात्मक कल्पना पूर्वानुभूत वस्तुओं का नवीन रूपों में सृजन करती है। यह कल्पना अपेक्षाकृत अधिक कलावरेण्य होती है। इसी कल्पना को हम नूतन निर्माणक्षम नवनवोन्मेषशालिनी प्रतिभा कह सकते हैं। विशेषण

1. बिहारी-बोधिनी, लाला भगवानदीन, साहित्य सेवा-भवन, बनारस, पष्ठ सस्वरण, पृ. 118।

2. वही, पृष्ठ 47।

की दृष्टि से इसके दो उपभेद किये जाते हैं—नन्दतिक रचनात्मक कल्पना (एस्थेटिक क्लिएटिव इमाजिनेशन) और व्यावहारिक रचनात्मक कल्पना (प्रैक्टिकल क्लिएटिव इमाजिनेशन)। नन्दतिक रचनात्मक कल्पना के द्वारा कला जगत् में नयी कृतियों प्रयुक्तियों और ललित प्रवृत्तियों का प्रसार होता है। यह नन्दतिक रचनात्मक कल्पना ही सौन्दर्यशास्त्र का विवेच्य विषय है क्योंकि व्यावहारिक रचनात्मक कल्पना का क्षेत्र दैनन्दिन शिष्टाचार या वैज्ञानिक-प्राविधिक अन्वेषणों का क्षेत्र है। इसलिए कला-चर्चा में कल्पना से नन्दतिक रचनात्मक कल्पना का ही आशय ग्रहण किया जाता है, जिसमें कलाकार अपनी अनुभूतियों में आवश्यक चयन और वर्जन करके सहृदय की प्रत्ययता को आवृष्ट करनेवाले बिम्बों या अप्रस्तुतों का विधान करता है। कैथेरिन पैट्रिक ने कुछ प्रयोगों के द्वारा इस कल्पना की चार प्रमुख अवस्थाओं का निरूपण किया है—उपक्रमण (प्रिपेरेशन), गर्भीकरण (इन्व्यूवेशन), विकिरण (इल्यूमिनेशन) और आवृत्ति या परीक्षण। कैथेरिन पैट्रिक के अनुसार प्रत्येक कलाकार को किसी भी कलाकृति का सृजन करते समय कल्पना की उचित अवस्थाओं में गुजरना पड़ता है।

तनिक विस्तार में हम अधुनातन मनोवैज्ञानिकों के द्वारा कल्पना पर किये गये विचार को समझने की चेष्टा करेंगे। अधुनातन मनोवैज्ञानिकों, उदाहरणार्थ फ्रैंक बेरोन ने रचनात्मक कल्पना का मौलिकता के साथ घनिष्ठ सम्बन्ध माना है।¹ जहाँ रचनात्मक कल्पना रहती है, वहाँ मौलिकता भी रहती है और जहाँ मौलिकता रहती है, वहाँ रचनात्मक कल्पना अवश्य रहती है, अर्थात् रचनात्मक कल्पना के बिना मौलिकता की धारणा सम्भव नहीं है। वस्तुतः भावना के क्षेत्र में जो कल्पना है, चिन्तन के क्षेत्र में वही मौलिकता है। जब कल्पना भाव के क्षेत्र से निकलकर चिन्तन-जगत् में प्रविष्ट होती है, तब वह मौलिकता बन जाती है। इस तरह कल्पना और मौलिकता में मात्र अधिकरण-भेद है। अतः इस रचनात्मक कल्पना की आवश्यकता कलाकार और वैज्ञानिक—दोनों को पड़ती है। मनोवैज्ञानिकों के अनुसार कल्पनाशील और मौलिक व्यक्ति अव्यवस्था और सकुलता को अधिक पसन्द करता है, क्योंकि अव्यवस्थित और सकुल वस्तुओं, रेखाओं, रंगों अथवा कलात्मक उपादानों को ही एक नवीन संयोजन प्रदान कर शोभात्मक बनाया जा सकता है। अतः कल्पनाशील व्यक्ति उस सतही असन्तुलन और अपूर्णता को अधिक पसन्द करता है, जिसके अन्तराल में अलक्ष्य पूर्णता और सन्तुलन छिपे रहते हैं। फलस्वरूप, कल्पनाशील कलाकार प्रायः मौलिक चिन्तक की तरह स्वतन्त्र निर्णय-

1 साइकिलिकल अमेरिकन बाल्यूम 199 नम्बर 3 मिनम्बर 1958 में फ्रैंक बेरोन लिखित 'द साइकलोगी ऑफ इमाजिनेशन' शीर्षक लेख।

वाला व्यक्ति होता है।¹ मनोवैज्ञानिक दृष्टि से कल्पनाशील व्यक्तियों में कुछ विशेष लक्षण पाये जाते हैं। जैसे—1 इनमें सामान्य जना से अधिक पर्यवेक्षण-प्रियता रहती है, 2 इनमें प्रत्येक वस्तु, विभाजन अथवा धारणा के किसी एक खण्ड-सत्य को अन्य की अपेक्षा ज्वलन्त रूप में उभारकर रखने की प्रवृत्ति होती है, 3. इन्हें अनदेखे को देखने और उसके अभिज्ञान को प्रस्तुत करने में विशेष आनन्द मिलता है 4 इनकी वृत्तियों में स्वार्थ की सद्यः तुष्टि के बदले सांस्कृतिक शील की ओर विशेष झुकाव रहता है 5 इनके पास अनेक विचारों को एक साथ धारण करने और उनके तुलनात्मक अवगाहन से किसी बृहत् समन्वय को पाने की विशेष शक्ति रहती है, 6 इन्हें अचेतन या अवचेतन में दबी हुई कुण्डाओं और दमित वासनाओं को पुनर्कारने में विशेष आनन्द मिलता है, इत्यादि। इस प्रकार मनो-वैज्ञानिकों ने जिस दृष्टि से कल्पना और कल्पनाशील व्यक्तियों पर प्रयोग समर्थित विचार किया है वह सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन के लिए आशिक उपयोग ही रखता है।

मनोवैज्ञानिकों की तरह जीववैज्ञानिकों और शरीरशास्त्रियों ने कल्पना पर विचार करने की चेष्टा की है, क्योंकि विज्ञान-जगत् में भी कल्पना का विशिष्ट महत्त्व है। बात यह है कि कला और विज्ञान—दोनों में बुद्धि और कल्पना की आवश्यकता है। जिस तरह कल्पना का धनी, किन्तु बुद्धि का दरिद्र कलाकार प्रथम पक्ति का अधिकारी नहीं हो सकता, उसी तरह बुद्धि का समृद्ध, किन्तु कल्पना का अकिञ्चन वैज्ञानिक भी प्रथम कोटि में गण्य नहीं बन सकता। इसीलिए जिस युग में कल्पना और बुद्धि का समन्वय रहता है, उसी में महान् कलाकार या महान् वैज्ञानिकों को पैदा करने की क्षमता रहती है। कलाकार और वैज्ञानिक को इसलिए भी कल्पना की आवश्यकता होती है कि कल्पना में अदृश्य को दृश्य बनाने की एक अद्भुत शक्ति रहती है। कला में कल्पना के विनियोग से अप्रस्तुत तथा नूतन वस्तु व्यापार विधानों का निर्माण होता है और विज्ञान में कल्पना के द्वारा आनु-मानिक पूर्वमान्यताओं (हाइपोथेसिस) और नवान्वेषण (इन्वेषेशन) का अवतरण होता है।

जीववैज्ञानिकों और शरीरशास्त्रियों ने कल्पना को मस्तिष्क से ही सम्बद्ध

1 प्रो सोलोमन आश (Solomon Asch) ने हम स्थापना की अनेक मनोवैज्ञानिक प्रयोगों के द्वारा प्रमाणित किया है। सोलोमन आश के ये प्रयोग 'आश एक्सपेरिमेंट' के नाम से मनोविज्ञान जगत् में प्रसिद्ध हैं। इसी 'आश प्रयोग' की ओर भी नये तरीकों पर आगे बढ़ाकर सदन कैलिफोर्निया विश्वविद्यालय के जे पी गिन्सफोर्ड ने भी यह सिद्ध किया है कि कल्पनाशीलता अथवा मौलिक चिंतन का स्वतन्त्र नियम (इन्डिपेण्डेंट जजमेन्ट) के साथ धनिष्ठ सम्बन्ध रहता है।

माना है। जैसे, जॉन सी. इक्लेस की भाव्यता है कि रचनात्मक कल्पना मस्तिष्क की क्रिया से उत्पन्न होती है। इनके अनुसार कल्पना मानसिक अनुभूतियों की वह सर्वोपरि सतह है, जो ऐन्द्रिय अनुभूति, मानसिक विम्ब, स्मृति और मनोविघ्न की अनेक निम्नवर्त्तिनी सतहों पर निर्भर रहती है। अतः मस्तिष्क की क्रिया से सम्बद्ध होने के कारण कल्पना का अनिवार्य सम्बन्ध प्रमस्तिष्क बाह्य (सेरेब्रल कोर्टेक्स) के साथ रहता है। इस बाह्य (कोर्टेक्स) के अन्तर्गत बहुत से चेताकोश (न्यूरोन्स) रहते हैं और इनकी अनेक परतें होती हैं। ये सम्बन्धक चेताकोश (न्यूरोन्स) बहुत ही सकुल होते हैं और इनकी संख्या भी शताधिक होती है। किन्तु, इन चेताकोशों में इतनी घनिष्ठता रहती है कि इनसे बने बाह्य (कोर्टेक्स) को हम, अन्ततोगत्वा, अन्तर्ग्रथित क्रिया की एक इकाई कह सकते हैं। सारांश यह है कि ऐसे चेताकोशों और वृक्षों से बना हुआ मानव-मस्तिष्क मनुष्य द्वारा निमित्त किसी भी मशीन (विद्युतगणक जैसे यन्त्र) से अधिक सकुल होता है। यह उल्लेख इस बात में और भी बढ़ जाती है कि बाह्य में ग्रथित रहनेवाले अनेक चेताकोशों में से प्रत्येक चेताकोश अपने आपमें स्वतन्त्र एक जीवन्त इकाई है। यह चेताकोश केन्द्र-शरीर से सम्बद्ध अनेक चेतालोमीय तन्तुओं (डेण्ड्राइट फाइबर्स) के सहारे अन्य अनेक कोशों (सेल्स) से प्रेरणा (इम्पल्स) प्राप्त करता है और प्राप्त प्रेरणाओं को अन्य कोशा तक वैसे ही कुछ तन्तुओं या सागूलों (स्लैण्डर फाइबर्स या एक्सन—Axon) के सहारे प्रेषित करता है। इस तरह कोश पृथक् रहकर भी परस्पर सम्बद्ध रहते हैं।¹ अर्थात्, इन कोशों में निश्चितरूपेण पारस्परिक सगति और सामाजिकता रहती है। अतः इनमें प्रेरणा की लयात्मक तरंगों का प्रतिध्वनन चलता रहता है। बाह्य के अन्तर्गत पड़नेवाला एक चेताकोश केवल समीपी चेताकोश को ही अपनी प्रेरणा से तरंगित नहीं करता, बल्कि बाह्य के अन्तर्गत अन्य दूरवर्ती चेताकोशों को भी वह समान रूप से तरंगित करता है। इस तरह कोई भी हल्की-से हल्की प्रेरणा सम्पूर्ण मस्तिष्क को आन्दोलित कर देती है। वैज्ञानिकों ने विद्युत-मस्तिष्कीय

1 'Connections between cells are established by the synapses, specialized Junctions, where the cell membranes are separated by cleft only 200 angstrom units across. At these synapses the transmitting cell secretes highly specific chemical substance whose high speed reaction carries the signal from one cell to the next the neuron is characteristically an 'all or nothing relay. An impulse arriving across a synapse produces a very small and transient electrical effect, equivalent to 001 volt and lasting 01 to 02 second. It requires an excitation of about 10 times this voltage to cause the neuron to fire its discharge.' 'The Physiology of Imagination by John C Eccles, Scientific American, September 1958, p 141

विन्दुरेख (इलेक्ट्रो एन्मेफेलोग्राफी) के सहारे इसकी सचाई का परीक्षण किया है। इन तथ्यों के आधार पर कल्पना की जीववैज्ञानिक व्याख्या करनेवाले विद्वानों की धारणा है कि साधारण ऐन्द्रिय अनुभूतियाँ ही कल्पना के लिए बच्चा माल तैयार करती हैं, क्योंकि प्रत्येक इन्द्रिय अपनी प्रतिक्रिया, प्रत्यर्थता अथवा अनुभूति का सवाद बाह्यक के पास, अतः मस्तिष्क के पास भेजा करती है।

मस्तिष्क में एक ऐसी शक्ति है, जिसके सहारे वह पूर्वानुभूत ऐन्द्रिय संवेदनो और अनुभूतियों को फिर से बुला लेता है, जिसे हम सामान्यतः 'स्मृति' कहते हैं। अनुभूतियों के इस पुनरावर्तन अथवा पुनरावृत्ति (अर्थात् स्मृति) की एक जीव पद्धति होती है, जिसके सहारे हम मानसिक चित्रों (इमेज) को पाते हैं, जो कल्पना का सरलतम धरातल है। इस तरह हम कह सकते हैं कि स्मृति किसी-न किसी रूप में बाह्यक के पूर्वाघात-विशेष पर निर्भर करती है। यहाँ यह भी स्मरणीय है कि प्रत्येक पूर्वानुभूत इन्द्रियानुभूति कुछ काल के बाद स्मृति के क्षेत्र में नहीं आ सकती। प्रायोगिक परीक्षण से यह सिद्ध किया गया है कि वही इन्द्रियानुभूति स्मृत हो सकती है, जिसका मस्तिष्कीय आघात या झटका या वैद्युत संक्षोभ (सेरेब्रल ट्रॉमा और कान्क्यूसन और इलेक्ट्रिक शॉक) कम-से कम बीस मिनट तक ठहरता हो। जिस तरह स्मृति की भारतीय व्याख्या में यह माना जाता है कि स्मृति के लिए संस्कारों को उद्बुद्ध करनेवाली परिस्थितियों अथवा वस्तुओं की आदरशक्ती है, उसी तरह ये वैज्ञानिक भी मानते हैं कि स्मृति को जगाने के लिए बाह्यक पर अंकित प्रभावों या संस्कारलेखों (कोर्टेक्स एन्ग्राम्स) को आन्दोलित अथवा उद्बुद्ध करने की जरूरत होती है। इसलिए एक स्मृति को जगाने में सहस्रो चेताकोशों को एक साथ सक्रिय होना पड़ता है। इन्हीं चेताकोशों की सन्तुलित, विन्तु घनी सक्रियता के कारण कुछ स्मृतियाँ इतनी बलिष्ठ हो जाती हैं कि वे जीवन-संगिनी बन जाती हैं।

उक्त वैज्ञानिकों के अनुसार कल्पना, स्मृति पर निर्भर रहने के कारण, मानव-चित्रों की पुनः अनुभूति है। इन मानस चित्रों में साहचर्य और सहगामिता का एक विशिष्ट गुण रहता है। अतः ये मानस चित्र विवर्तशील होने के साथ ही उद्बोधोधात्मक (इवोकेटिव) होते हैं, अर्थात् एक मानस-चित्र दूसरे मानस चित्र को पैदा करता है, फिर दूसरा मानस चित्र तीसरे को एवं प्रकारेण यह सृजन का चक्र चलायमान हो जाता है। इसी मानसिक चित्रविधान का एक विशिष्ट रूप कल्पना है। यह कल्पना मस्तिष्क को एक ऐसा प्रकाश देती है, जिसमें विज्ञान के क्षेत्र में आनुमानिक पूर्वमान्यता (हाइपोथेसिस) की उपलब्धि होती है। इस प्रकाश अथवा कल्पना में एक आकस्मिकता रहती है, जिसका बमाल हम डार्विन के विकासवाद-सिद्धान्त या हैमिल्टन के समीकरणों (इक्वेशन्स) की स्थापना में पाते हैं। इस सृजन चमत्कार या कल्पना को भी अचेतन अथवा उपचेतन से चेतन मन तक

पहुँचाना बाह्य पर अवित प्रभावो या सस्वार-नेत्रो का ही कार्य है। जब या अवित सस्वार-लेख कल्पना को चेतन मन तक पहुँचा देते हैं, तब हम उस का विचार-दृष्टि से मूल्यांकन करते हैं उसके औचित्य अनौचित्य का विचार करते हैं। जिस तरह काव्य के क्षेत्र में हम वांछित कल्पना को नहीं, उस कल्पना को देते हैं जिसका आरोहण धिम्बविधान तक हो सके, उन्ही तरह विज्ञान के भी वह रचनात्मक कल्पना पल्लव और सपन मानी जाती है, जो प्रयोग के पर तारी उतरनेवाली आनुमानिक पूर्वमान्यताओं का आविर्भाव कर सके।

जीववैज्ञानिकों ने इस पर भी विचार किया है कि किस तरह का कल्पना के लिए विरोध समर्थ होता है। इनकी धारणा यह है कि जिस मधारी के पास चेतारोगो की पर्याप्त सम्पदा रहती है साथ ही जिनके सभी चेतोपागमिक (साइनेटिक) योजना-मूत्रों से परस्पर सम्यक् रूपेण सुसम्बन्ध हैं, उसी के पास रचनात्मक कल्पना करने की शक्ति रहती है। किन्तु चेत की सम्पदा और सज्जियता के आधार पर किसी मस्तिष्क को कल्पनाशील करना निरापद नहीं है, क्योंकि शिम्पनजी के मस्तिष्क में भी मनुष्य के मस्तिष्क तरह 80 प्रतिशत चेतारोग होते हैं, किन्तु उसमें रचनात्मक कल्पना का भाव रहता है। तथापि जीववैज्ञानिकों की धारणा है कि मानव क्या, म प्राणियों में भी कल्पना की शक्ति रहती है और उनका मानस भी कल्पना से दोलायित होता है।¹

इन वैज्ञानिकों की तरह कुछ अन्य विद्वानों ने भी अर्द्धवैज्ञानिक पद्धति का कल्पना पर विचार किया है। यह विचार-पद्धति एक विचित्र सम्मिश्रण है तत्त्ववाद और पदार्थविज्ञान को मिला दिया गया है। इस थोटि के विचारार्थर लॉवेल का एक विशिष्ट स्थान है। इन्होंने भारतीय तत्त्ववाद और पदार्थविज्ञान की तत्कालीन नव्यतम मान्यताओं के सामान्य आधार पर सम्बन्धी विचारणाओं के लिए एक नूतन क्षितिज उपस्थित किया।² क सम्बन्ध में इनकी दो मुख्य स्थापनाएँ हैं। एक यह कि कल्पना मानसिक विधान की क्षमता है। यह मानसिक विम्ब विधान की क्षमता केवल कल्पना के लिए ही महत्त्वपूर्ण नहीं है, बल्कि दार्शनिक और बौद्धिक चिन्तन के लिए भी। अर्थात् मानसिक विम्ब विधान की क्षमता (कल्पना) न केवल कल्पियों और कल्पितों के लिए अपेक्षित है, बल्कि दार्शनिकों और चिन्तकों के लिए भी।

1 Charles Darwin, 'The Descent of Man', London, 1936, p. 82

2 इमाजिनेशन एण्ड इट्स वण्डर्स' से आधार लिये, निकोलस एण्ड को., 23 स्ट्रीट लन्दन 1899 ई.।

आर्थर लॉवेल की दूसरी मान्यता यह है कि कल्पना ईश्वर की त्वरा का एक विशिष्ट रूप है। कारण, ईश्वर ही वह तत्त्व है, जिससे कल्पना-प्रसूत बिम्ब निर्मित होते हैं। आर्थर लॉवेल ने इस ईश्वर को 'आकल्ट साइंस' की प्राचीन शब्दावली में 'आस्ट्रल लाइट' या आकाश भी कहा है। लॉवेल की तरह इमर्सन ने भी मनो-बिम्बों को ईश्वर-निर्मित (सिटरली मेड ऑव द फाइन सबस्टान्स ऑव द ईश्वर) माना है। किन्तु आर्थर लॉवेल और इमर्सन की यह स्थापना अभी निश्चित और सर्वसम्मत नहीं मानी जा सकती, कारण, आधुनिक विज्ञान ने (भले ही) 'कॉस्मिक ईश्वर' के अस्तित्व को स्वीकार कर लिया है किन्तु उस ईश्वर से मनो-बिम्बों का क्या सम्बन्ध है—यह अद्यावधि विचारणीय है तथा नवीन और व्यवस्थित शोध की अपेक्षा करता है। आर्थर लॉवेल के विरुद्ध इस शका को तनिक विस्तार में समझने की आवश्यकता है।

पदार्थविज्ञान में ईश्वर पर व्यवस्थित विचारणा का प्रारम्भ 'प्रकाश' (लाइट) के सिद्धान्तों के निरूपण के साथ हुआ। पहले न्यूटन ने 'एमीसन थ्योरी' की स्थापना की, जिसके अनुसार प्रकाश के कण अत्यन्त तीव्रता के साथ सरल रेखा में निरन्तर आगे बढ़ते हैं। न्यूटन के अनुसार इसी प्रकार प्रकाश का प्रसार होता है। किन्तु हाइजेन्स ने एक दूसरे सिद्धान्त की स्थापना की, जो 'अनड्युलेटरी थ्योरी ऑव लाइट' अथवा 'वेव थ्योरी ऑव लाइट' के नाम से प्रसिद्ध है। इस सिद्धान्त के अनुसार प्रकाश तरंगों में बढ़ता है और उसके बढ़ने का माध्यम है 'ईश्वर'। यहाँ यह स्मरणीय है कि हाइजेन्स ने ही सर्वप्रथम ईश्वर की धारणा को पदार्थ विज्ञान के क्षेत्र में सुव्यवस्थित ढंग से उपस्थित किया। किन्तु न्यूटन की सर्वप्राप्ती सर्वप्रियता के कारण हाइजेन्स का उक्त सिद्धान्त कम प्रचारित हो सका। तथापि परवर्ती प्रयोगों ने न्यूटन के सिद्धान्त को अपूर्ण और भ्रान्त सिद्ध कर दिया। फलस्वरूप, वैज्ञानिकों की दृष्टि पुनः हाइजेन्स के प्रकाश-सम्बन्धी तरंग-सिद्धान्त की ओर गयी और ईश्वर पर बहुत ही व्यवस्थित विचार-विमर्श का प्रारम्भ हुआ। हाइजेन्स की ईश्वर वाली धारणा को (किंचित मतभेदों और संशोधनों के साथ) तूल देकर विचार करनेवाले वैज्ञानिकों में यंग और फर्नेल उल्लेखनीय महत्त्व के अधिकारी हैं। तत्पश्चात् मैक्सवेल और हर्ज़ ने ईश्वर को मानते हुए हाइजेन्स के तरंग सिद्धान्त का इस अर्थ में विरोध किया कि तरंग यान्त्रिक नहीं है, वह वैद्युतिक और चुम्बकीय

- 1 *Imagination And Its Wonders* by *Arther Lowell, Nichols and Co*, London, 1899, p 16
- 2 मैक्सवेल के सिद्धान्त की आविर्भावामक जानकारी के लिए इष्टव्य—आपेक्षितता का अविश्रय, मून सेखर—डॉ अरवन्द आइन्स्टाइन अनुवाद—डॉ देवीदास रघुनाथ प्रधानर तथा डॉ निहतारण सेठी प्रकाशन शाखा, उत्तर प्रदेश, 1960 पृष्ठ संख्या—26-27, 38 47, 93 101, 128, 133 151।

हुआ करती है। इस प्रकार मंडसवेल और हर्ज के बाद विज्ञान-जगत् में ईथर का महत्त्व बहुत विघटित हो गया। कारण, अन्य प्रमुख वैज्ञानिकों—माइकेल्सन हाइजेनबर्ग, आइन्स्टाइन, तुइडोब्रोई इत्यादि—ने ईथर को गौण दृष्टि से देखा। अतः आधुनिक काल में ईथर की धारणा गौण नहीं, उपेक्षित हो गयी है। आज के वैज्ञानिक ईथर को 'सुपरफ्लुअस' मानते हैं और एतावत्-प्रिय विज्ञान में 'सुपरफ्लुअस' का क्या महत्त्व हो सकता है—यह सर्वविदित है। इसलिए हम आधुनिक विज्ञान की अधुनातन मान्यताओं के आलोक में आर्थर सवेल की कल्पना-सम्बन्धी ईथरवादी धारणा को अधिक समीचीन और पूर्णतः वैज्ञानिक नहीं मान सकते हैं।

कल्पना की तरह ही सौन्दर्यशास्त्र के अन्य तत्त्वों—सवेग, सौन्दर्य, इत्यादि पर उन्नीसवीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध के सौन्दर्यशास्त्रियों ने भी शरीरविज्ञान तथा पदार्थविज्ञान की दृष्टि से सोचने का प्रयत्न किया था, जिसके समवेत रूप को हम एक प्रकार का 'फिजियोलॉजिकल एस्थेटिक्स' अथवा 'फिजिकल एस्थेटिक्स' (दैहिक सौन्दर्यशास्त्र या भौतिक सौन्दर्यशास्त्र) कह सकते हैं।¹ पदार्थ विज्ञानवादी सौन्दर्य-शास्त्रियों ने अपनी विवेचना में विशेषकर दृग्बिषय-विज्ञान (ऑप्टिक्स) और ध्वनि विज्ञान (एकुस्टिक्स) को आधार बनाया था। इसी तरह सौन्दर्यशास्त्रीय तत्त्वों की दैहिक व्याख्या करनेवाले विचारकों ने विभिन्न श्रमा एवं नाडी-मस्थाओं—प्रधानतः प्रमस्तिष्क रज्जु-चेतासंहति के अग्रभागीय पारिणाहिक अंगों (टर्मिनल पेरिफेरिक आर्गेन्स ऑफ द सेरेब्रोस्पाइनल नर्वस सिस्टम)—के आधार पर सौन्दर्य-शास्त्र के विभिन्न तत्त्वों को विवेचित करने का प्रयास किया। किन्तु यहाँ हम इसकी अधिक चर्चा न कर कल्पना, सवेग इत्यादि पर कलाशास्त्रीय दृष्टि से ही विचार करने का प्रयास करेंगे, कारण, कला और विज्ञान की कल्पना एवं अन्य तत्त्वों में पर्याप्त अन्तर है। जैसे, कलाकार की कल्पना भावनाओं के सहारे उद्बुद्ध होती है, जबकि वैज्ञानिक की कल्पना किसी व्यावहारिक उपयोगिता अथवा भौतिक कार्य

- 1 सौन्दर्यशास्त्र के क्षेत्र में शरीरविज्ञान सम्बन्धी दृष्टिकोण की चर्चा करनेवाले भारतीय विचारकों में अरुणोद्गाथा ठाकुर और अहमद मिह्रीक मजनु उल्लेखनीय महत्त्व के अधिकारी हैं। अरुणोद्गाथा ठाकुर ने 'शिल्प ओ देहकत्व' शीर्षक अध्याय में शरीरविज्ञान के अनुसार कला की दैहिक व्याख्या प्रस्तुत की है। (दृष्टव्य—बागेश्वरी शिल्प प्रबन्धाली, अरुणोद्गाथा ठाकुर कलकत्ता विश्वविद्यालय प्रकाशन, 1941 पृ 101-115) तदनन्तर मजनु गोरखपुरी ने यद्यपि शरीरविज्ञान या जीवविज्ञान की दृष्टि से सौन्दर्यशास्त्र पर विचार करना अयोग्य माना है, तथापि उन्होंने अपनी पुस्तक के प्राक्कथन में डॉबिन का खण्डन करते समय शरीरविज्ञान और जीवविज्ञान की आवश्यक चर्चा की है। (दृष्टव्य—तारीखे जमातिघान, से—अहमद मिह्रीक मजनु गथ ए अजुमन तरक्किये उर्दू खानीगद द्वितीय संस्करण जनवरी 1959, पृ 15)

की पूर्णता के उद्देश्य से उद्बुद्ध होती है। इसलिए वैज्ञानिक की कल्पना पर तर्क-संकुल बुद्धि का निर्मम अकुश रहता है।

इस विवेचन के उपरान्त कल्पना के अनेक प्रचलित अर्थों को ममज्ञ लेना हमारे लिए आवश्यक है। कल्पना के मुख्यतः छह अर्थ या प्रयोजन प्रचलित हैं—

1. जीवन्त चित्त-विधान, विशेषकर, दृश्य अथवा गोचर प्रत्यक्षीकरण से सम्बन्धित।

2. अलकृत भाषा का प्रयोग, जिसमें प्रकृष्ट प्रेक्षणों से काम लिया गया हो।

3. दूसरे की मन स्थिति का सहानुभूतिपूर्ण वचन। इस प्रकार की कल्पना भाव-सम्प्रेषण की आवश्यकता में उद्भूत होती है।

4. सादृश्य विधान या अप्रस्तुतयोजना, अर्थात् ऐसी वस्तुओं में पारस्पर्य-स्थापन या सम्बन्ध-निबन्धन करना, जो सामान्यतः नहीं मिलता हो।

5. उदाहरणों का सचयन। इस प्रकार की कल्पना विज्ञान के लिए उपयोगी है। इसे हम किसी दृश्य या वस्तु के प्रति अपनी क्रमबद्ध अनुभूतियों को एक क्रम से और एक निश्चित उद्देश्य के लिए अनुशासन में बांधना कह सकते हैं। इसमें अनुभूतियों का याथातथ्य रहता है। कला की शिल्पीय उपलब्धियाँ भी इसी प्रकार की कल्पना के फल हैं।

6. कल्पना वह केन्द्रणशील और जादूभरी शक्ति है, जो विरोधी अतिवादों या कीटिवादों (एक्स्ट्रीमिज्म) के बीच सन्तुलन उपस्थित करती है और परिचित अथवा प्राचीन वस्तुओं में भी असाधारण भाव-बोध के कारण नवीनता का आधान करती है।¹

आधुनिक काव्यालोचन अथवा सौन्दर्यशास्त्र में कल्पना का प्रयोग लगभग इसी अर्थ में होता है। कल्पना का यह अर्थदेस सर्वप्रथम कॉलरिज ने वायप्राक्रिया लिटरेरिया में प्रस्तुत किया, किन्तु, यहाँ हम कॉलरिज अथवा उसके पूर्ववर्ती और परवर्ती कल्पना के पाश्चात्य व्याख्याताओं की विवेचना करने के पहले यह देखना चाहेंगे कि भारतवर्ष में प्राचीन काव्यशास्त्रियों ने कल्पना पर कुछ विचार किया है अथवा नहीं। कल्पना के प्रसंग में हिन्दी के आधुनिक विचारकों ने पाश्चात्य विवेचनों का ही पूर्णतः अथवा आंशिक अनुगमन किया है। अतः भारतीय मनीषा की तल-स्पर्शनी मौलिकता से लाभ उठाने के लिए यह आवश्यक है कि हम प्राचीन काव्य-शास्त्रियों के उन मन्तव्यों का अवगाहन करें, जिनमें कल्पना से सम्बन्धित विचारणाओं के लिए हमें उपयुक्त चिन्तामणि मिल सके।

प्राचीन काव्यशास्त्र और संस्कृत साहित्य में 'कल्पना' शब्द के अनेक प्रयोग

1 'प्रिंगिगल्ल और लिटरी लिटिगिगल', से आइ ए रिबडर्ग, राउटनज एण्ड बेनन पॉन, लण्डन, 1955, पृ. 238-242।

मिलते हैं, किन्तु सर्वथा भिन्न अर्थ में। यहाँ कल्पना का अधिकतर प्रयोग मिथ्या-ज्ञान या मिथ्या रचना के लिए हुआ है। संस्कृत साहित्य में वही-कही 'कल्पना' का व्यवहार सिद्धि और हाथी को सजाने के अर्थ में भी हुआ है। श्रीहर्ष के 'नैषधचरित' में 'श्रद्धालु सकल्पित कल्पनायाम्' में कल्पना शब्द का प्रयोग सिद्धि के अर्थ में है।¹ इसी प्रकार 'अमरकोष' की रामाश्रयी टीका में 'स्तोकसत्या' को कल्पना का पर्याय माना गया है। इतना ही नहीं, भामह ने 'काव्यालंकार' के पञ्चम परिच्छेद में (प्रत्यक्ष कल्पनापोढ सतोऽर्थादिति केचन। कल्पना नामजात्यदियोजना प्रति-जानते।), धर्मकीर्ति ने 'म्यापबन्धु' में (कल्पनापोढम् भ्रान्त प्रत्यक्षम्) और आर्यदेव ने 'चित्तशुद्धिप्रकरण' नामक पुस्तक में, (जिसका उल्लेख एस एन. दासगुप्त ने 'भारतीय दर्शन का इतिहास' नामक ग्रन्थ के प्रथम भाग में 'मीमांसादर्शन के अन्तर्गत किया है,) 'कल्पना' शब्द का प्रयोग किया है। किन्तु इनमें से एक भी प्रयोग कल्पना के आधुनिक अर्थ के समतुल्य नहीं है। लेकिन आधुनिक सौन्दर्य-शास्त्र में कल्पना का प्रयोग जिस (शास्त्रीय) अर्थ में किया जाता है, उस अर्थ को अभिप्रेत करने के लिए प्राचीन काव्यशास्त्रियों ने एक दूसरे शब्द का प्रयोग किया है। वह शब्द है 'प्रतिभा'। डॉ. श्यामसुन्दरदास, आचार्य रामचन्द्र शुक्ल प्रभृति विद्वानों ने भी ऐसा ही मत प्रस्तुत किया है।² अतः आधुनिक सौन्दर्यशास्त्र या पाश्चात्य कला-चिन्ता की कल्पना को हम भारतीय काव्यशास्त्र की 'प्रतिभा' कह सकते हैं। इस 'प्रतिभा' का (अपूर्ण) अंग्रेजी पर्यायवाची है—'जिनियस'। तथापि अनेक आगल आलोचकों ने भी प्रतिभा (जिनियस) को कल्पना के अर्थ में स्वीकार किया है।³ इसलिए भारतीय काव्यशास्त्र के प्रतिभा-निरूपण पर कुछ विस्तृत

1. श्रीहर्ष ने एक और स्थल पर कल्पना शब्द का प्रयोग किया है—

मदग्यदानं प्रति कल्पना या वेदस्त्वदीये हृदि तावदेया।

निगोऽपि सोमेतरकान्तशङ्क कामोडकारमग्रेसरमस्य कुर्या ॥

—नैषधचरित, अनुवादक, ऋषीश्वरनाथ भट्ट, पृ. 65

2. आनन्दकुमार स्वामी ने भी कल्पना (इमाजिनेशन) को 'प्रतिभा' के ही अर्थ में स्वीकार किया है। द्रष्टव्य—द ट्रॉन्सफार्मेशन ऑव नेचर इन आर्ट, लेखक आनन्दकुमार स्वामी, न्यूयार्क, 1956। दार्शनिक दृष्टि के कुछ विद्वान् 'कल्पना' का साम्य दिङ्नाग और धर्म-कीर्ति (कल्पनापोढमभ्रान्त प्रत्यक्षम्) द्वारा अभिहित 'मानस प्रत्यक्ष' के साथ बिठाते हैं। मानस-प्रत्यक्ष एक प्रकार का प्रत्यक्षीकरण है। इनका स्थान संवेदना और बुद्धि के बीच में घननाया जाता है। दिङ्नाग ने बोध के दो प्रकारों को स्वीकार किया है—प्रत्यक्ष-बोध और कल्पना बोध। द्रष्टव्य—*Jwala Prasad, History of Indian Epistemology*, published by Munshi Ram Manohar Lal, p 205-207 निश्चय ही दिङ्नाग का यह कल्पना-बोध काव्यशास्त्र या सौन्दर्यशास्त्र की विवेच्य कल्पना से नितान्त भिन्न है।

3. उदाहरणार्थ हमर्सन ने 'एसे ऑन पोइट्री एण्ड इमाजिनेशन' शीर्षक निबन्ध में 'प्रतिभा' (जिनियस) को कल्पना का समानार्थक माना है।

विचार करने से हमें कल्पना पर तात्त्विक चिन्तन के लिए अवश्य ही आशिक आलोक मिलेगा ।

प्राचीन आचार्यों ने काव्य-हेतु के प्रसंग में प्रतिभा¹ का तर्कपुष्ट विश्लेषण किया है । भामह ने काव्यहेतुओं में प्रतिभा को सर्वश्रेष्ठ स्थान प्रदान किया है । इनके अनुसार, प्रतिभा के बिना काव्य-रचना की तो बात दूर रही, काव्य का आस्वादन तक (गुरु उपदेश के बाद भी) नहीं हो सकता—

गुरूपदेशादध्यतु शास्त्रं जडधियोऽप्यलम् ।

काव्यं तु ज्ञायते जातु कस्यचित् प्रतिभावत् ॥²

इस तरह इन्होंने प्रतिभा को ही काव्य का एकमात्र कारण माना है और इसका अत्यन्त आत्मनिष्ठ स्वरूप निर्धारित किया है । प्रतिभा के स्वरूप निर्धारण की दृष्टि से इन्हीं की परम्परा में आनेवाले ध्वनिवादी आचार्यों ने प्रतिभा की वैसी व्याख्या की है, जो आधुनिक काव्यालोचन की 'कल्पना' से पर्याप्त साम्य रखती है । भामह के बाद दण्डी ने प्रतिभा के महत्त्व को सकुचित कर दिया । इन्होंने प्रतिभा के साथ ही शास्त्रज्ञान तथा अभ्यास को काव्य-साधक हेतुओं में स्थान दिया है । इनके अनुसार केवल प्रतिभा से काव्य की स्फूर्ति नहीं हो सकती । प्रतिभा पर विचार करनेवाले आचार्यों में दण्डी ने भामह के विपरीत (काव्य हेतु) प्रतिभा की वस्तुनिष्ठ व्याख्या की है । यहाँ यह स्पष्ट कर देना आवश्यक है कि दण्डी की 'प्रतिभा' से पाश्चात्य अथवा आधुनिक काव्यालोचन की 'कल्पना' का कोई साम्य नहीं है ।³ साथ ही हम कह सकते हैं कि दण्डी का प्रतिभा-विवेचन भामह का प्रतिपक्ष है । वामन ने भी दण्डी के ही विचारों का अनुगमन किया है । यद्यपि इन्होंने प्रतिभा अथवा प्रतिमान को कवित्व का बीज कहा, तथापि इन्होंने प्रतिभा के साथ ही काव्य स्फूर्ति के लिए गुरु सेवा, शास्त्र-ज्ञान, अवधान (चित्त की

1 प्रतिभा' के मनोवैज्ञानिक विश्लेषण की सक्षिप्त जानकारी के लिए द्रष्टव्य—साइको-एनालिसिस एण्ड लिटररी क्रिटिसिज्म, ले के अरुमद, अजन्ता प्रेस पटना में सगृहीत 'जिनियस एण्ड स्पूनेसी' तथा साइको-एनालिटिक स्टडी ऑव इण्डिविजुअल जिनियस' शीर्षक लेख ।

2 भामह काव्यालंकार 15

3 दण्डी ने काव्य हेतु के प्रसंग में 'प्रतिभा' का इस प्रकार उल्लेख किया है—

नैर्गमिकी च प्रतिभा श्रुत च बहुनिर्भलम् ।

अमन्दस्वाभियोगोऽस्या कारणं काव्यं सपद ॥

न विद्यते यद्यपि भुवनात्मना

गुणानुबन्धि प्रतिभात्मवद्भुतम् ।

श्रुतेन यत्नेन च वागुपासिता

ध्रुव करोत्येव कमप्यनुग्रहम् ॥

एकाग्रता) इत्यादि को अनिवार्य माना है। प्रतिभा के प्रति वस्तुपरक दृष्टिकोण रखने के कारण इन्होंने लोक ज्ञान और विद्या को पहले स्थान दिया है तथा प्रतिभा का तीसरे काव्यांग प्रकीर्ण के अन्तर्गत उल्लेख किया है। इस तरह वामन प्रतिभा की आत्मपरक व्याख्या करनेवाले उन आचार्यों की परम्परा से दूर मालूम पड़ते हैं, जिनके प्रतिभा निरूपण से आधुनिक काव्यालोचन की कल्पना का मेल है। डॉ० मगेन्द्र का तो कथन है कि वामन ने प्रतिभा को वाछित गौरव नहीं दिया¹ है। तदनन्तर, रुद्रट ने प्रतिभा के स्थान पर शक्ति का प्रयोग किया है और शक्ति को काव्य का प्रधान हेतु माना है।² रुद्रट ने इस 'शक्ति' के दो भेदों का उल्लेख किया है—सहजा और उत्पाद्या। सहजा स्वाभाविक शक्ति है और उत्पाद्या व्युत्पत्तिलभ्य।³ कुल मिलाकर रुद्रट ने शक्ति अर्थात् प्रतिभा के साथ व्युत्पत्ति और अभ्यास को भी महत्त्व दिया है और इन्होंने स्वीकार किया है कि केवल समाहित चित्त में प्रतिभा का उन्मेष होता है तथा इसी उन्मेष के उपरान्त अभिधेय अर्थ रमणीय शब्दावली में अभिव्यक्त हो पाता है। महिमभट्ट ने भी प्रतिभा के सम्बन्ध में कुछ ऐसा ही मत व्यक्त किया है।⁴ इसके बाद आनन्दवर्द्धन ने प्रतिभा और व्युत्पत्ति के बीच प्रतिभा को ही विशेष महत्त्व दिया है। इन्होंने भामह की परम्परा के निकट आकर घोषित किया है कि प्रतिभा महाकवियों का 'अलोक सामान्य गुण' है। यह मान्यता प्रतिभा को आधुनिक काव्यालोचन की कल्पना के पास ले आती है, जिसका विवेचन हम आगे चलकर करेंगे।

प्रतिभा पर विचार करनेवाले आचार्यों में राजशेखर अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है। इनके अनुसार प्रतिभा कवि के हृदय में काव्य की सामग्री को प्रतिभासित करती

1 हिंदी काव्यालंकार सूत्र सम्पादक डा० नगेंद्र आत्माराम एण्ड सन्स 1954 प्रमिका पृ० 18।

2 मननि मदा मुममाधिनि विस्फुरणमनेत्रवासिधयस्य ।
अक्लिष्टानि पदानि च विभ्रान्ति यस्यामसौ शक्तिः ॥

—काव्यालंकार 1।15

3 प्रतिभत्यपरैरुदिता सहजोत्पाद्या च सा द्विधा भवति ।
पुमा सह जातवादनयोस्तु ज्यायसी सहजा ॥
स्वरयासौ सस्कारे परम्पर मृगयते यतो हेतुम् ।
उत्पाद्यो तु बचविद व्युत्पत्त्या जयते परया ॥

—काव्यालंकार 1।16 और 1।17

4 महिमभट्ट के अनुसार प्रतिभा प्रज्ञा का एक ऐसा विशेष रूप है, जिसके द्वारा कवि शब्द अर्थ के वास्तविक स्वरूप का सामान्यार ग्रहण है और जिसका सहसा उन्मेष केवल समाहित चित्त की अवस्था में होता है—

रसानुगुण शब्दार्थ चिन्तास्तमित चेतसा ।

क्षण स्वरूपस्पर्शोत्था प्रज्ञा च प्रतिभा कवे ॥

है। इसे प्रमाणित करने के लिए राजशेखर ने मेघाविद्ध, कुमारयास आदि जन्मान्य कवियों का उल्लेख किया है। इससे ऐसा प्रकट होना है कि राजशेखर भी भामह की तरह प्रतिभा का आत्मनिष्ठ और स्वयविधायक रूप स्वीकार करते हो। किन्तु बात ऐसी नहीं है। राजशेखर ने भामह और दण्डी, दोनों की परम्परा का समन्वय उपस्थित किया है। इनका मत है कि प्रतिभा और व्युत्पत्ति में लावण्य तथा रूप सौन्दर्य जैसा सम्बन्ध है, अर्थात् प्रतिभा और व्युत्पत्ति दोनों समुक्त रूप से काव्य-रचना में उपकारिणी होती हैं—“प्रतिभा व्युत्पत्ति-मिथ समवेते श्रेयस्यौ।” तथापि राजशेखर ने प्रतिभा को व्युत्पत्ति से अधिक महत्त्व दिया है। इन्होंने प्रतिभा की मूर्तिविधायिनी शक्ति को स्वीकार करते हुए लिखा है कि ‘जिसमें प्रतिभा नहीं है, उसके लिए प्रत्यक्ष दीप्तते हुए भी अनेक पदार्थ परोक्ष-से मालूम पड़ते हैं और प्रतिभासम्पन्न व्यक्ति के लिए अनेक अप्रत्यक्ष पदार्थ भी प्रत्यक्ष-से प्रतीत होते हैं।’ राजशेखर की ‘प्रतिभा’ का यह पक्ष आधुनिक काव्यालोचन की ‘कल्पना’ से अत्यन्त साम्य रखता है, क्योंकि कल्पना में भी अदृश्य अथवा अदृष्ट को दृश्य अथवा दृष्ट रूप में उपस्थित करने की शक्ति होती है। काव्य में वर्णित कल्पवृक्ष, राजहंस, नन्दनवानन, स्वर्ण-वर्णन, तिलस्मी और ऐयारी उड़ानें, तालतटवासी कवि का समुद्र वर्णन इत्यादि इसी प्रतिभा अर्थात् कल्पना-शक्ति के उदाहरण हैं। राजशेखर ने भी अप्रत्यक्ष देशान्तर, द्वीपान्तर एवं कथा-पुरुषों के प्रत्यक्षोपम सजीव वर्णन को इसी मूर्तिविधायिनी और अदृश्य-गोचरकारिणी प्रतिभा का परिणाम माना है। इनके पूर्ववर्ती आचार्यों ने प्रायः कवि-प्रतिभा अर्थात् रचनात्मक कल्पना पर ही विचार किया था, किन्तु, इन्होंने उस भावयित्री प्रतिभा अर्थात् ग्राहिका कल्पना पर भी विचार किया है, जो भावक, पाठक अथवा आलोचक के पास रहती है। इसी भावयित्री प्रतिभा या ग्राहिका कल्पना के द्वारा पाठक आलोचक की रस-संवेदना काव्य निबद्ध रस-दशा तक पहुँच पाती है। इस तरह राजशेखर ने प्रतिभा (कल्पना) के एक महत्त्वपूर्ण पक्ष को, जो प्राचीन काव्यशास्त्र में उपेक्षित सा था, प्रथम बार प्रकाश में लाने का प्रयास किया है। इस प्रसंग में यह भी ध्यातव्य है कि प्रतिभा-विवेचन में राजशेखर द्वारा निरूपित सारस्वत कवि की सहजा¹ कारयित्री

1 राजशेखर ने अनुसार प्रतिभा दो प्रकार की होती है—कारयित्री और ग्राहयित्री। कारयित्री प्रतिभा कवि की उपकारक होती है। यह तीन प्रकार की मानी गयी है—महज्ञा, आहार्या और औपदेशिका। पूर्वजग के सन्तों में प्राप्त जन्मजात प्रतिभा सहजा, शास्त्र एवं कार्यों के अभ्यास से उत्पन्न प्रतिभा आहार्या तथा मन्त्र-तन्त्र देवता गुरु आदि के वरदान या

‘प्रतिभा’ कालरिज, फोचे एवं अन्य अनेक आधुनिक विचारकों की बिम्बविधायिनी ‘कल्पना’ से पृथुल साम्य रखती है।

राजशेखर की तरह भट्टतोत द्वारा निरूपित प्रतिभा भी आधुनिक काव्या-लोचन की ‘कल्पना’ में बहुत साम्य रखती है। इन्होंने कहा है कि नये-नये अर्थों का उन्मीलन करनेवाली प्रज्ञा ही प्रतिभा है— प्रज्ञा नवनवो-मेयशालिनी प्रतिभा मता।¹ इस तरह कल्पना में जो नूतन निर्माण की आवर्तक क्षमता होती है, उसे भट्टतोत का नवनवोन्मेष² बहुत अच्छी तरह व्यजित करता है। किन्तु कुछ प्राचीन आचार्यों ने प्रतिभा का विवेचन इस प्रकार किया है कि उससे हमें कल्पना के सन्दर्भ में कोई तथ्य प्राप्त नहीं होती है। जैसे, कुन्तक का कहना है कि पूर्वजन्म तथा इस जन्म के सस्कार के परिपाक स पुष्ट होनेवाली विशिष्ट कवित्व शक्ति ही प्रतिभा है—‘प्राक्तनाद्यतन सस्कार परिपाक प्रौढा प्रतिभा वाचिदेव कविकावति।’³ आलोचकों का कथन है कि प्रतिभा विवेचन में कुन्तक ने रसवाद और अलंकारवाद का मध्यवर्ती पथ ग्रहण किया है। अतः प्रतिभा के सम्बन्ध में इनका दृष्टिकोण समन्वयवादी है। तदनन्तर प्राचीन काव्यशास्त्र के अनन्य मनीषी आचार्य अभिनव-गुप्त का प्रतिभा विवेचन हमारे सामने आता है। इन्होंने प्रतिभा को अपूर्ववस्तु निर्माण क्षमा प्रज्ञा व अर्थ में स्वीकार किया है। इन्होंने भी प्रतिभा को ऐसा व्यापार माना है जिससे कारणकलाप के बिना ही अपूर्ववस्तु का निर्माण होता है—‘अपूर्वं यद् यस्तु प्रथयति विना कारणकलाम्।’⁴ यह प्रतिभा भी शिव में सतत विश्राम करनेवाली परा प्रतिभा की भाँति विलक्षण विश्व का उन्मीलन करती है। अभिनवगुप्त ने प्रतिभा को घामन के ‘जन्मान्तरागत सस्कार विशेष कश्चित्’ की तरह एक प्राक्तन सस्कार माना है—‘अनादि प्राक्तन सस्कार प्रतिभानमय।’⁵ इस प्रसंग में यह स्मरणीय है कि भट्टतोत ने और विशेषकर अभिनवगुप्त ने (कल्पना के अर्थ में) प्रतिभा की सर्वाधिक सटीक व्याख्या प्रस्तुत की है। हम जानते हैं कि कल्पना सामान्यतः मानसिक रूप सृष्टि की शक्ति के अर्थ में प्रयुक्त होती है। अभिनवगुप्त ने भी स्पष्टतः प्रतिभा को नवनवरूपविधायिनी मानसिक शक्ति के अर्थ में स्वीकार किया है—प्रतिभा अपूर्वं वस्तुनिर्माणक्षमा प्रज्ञा।⁶ इस तरह

सारस्वत आभ्यासिक और औपदेशिक।—काव्य प्रीतिशास्त्र अनु. वेदालास शर्मा सारस्वत विद्वान् राष्ट्राभाषा परिषद पटना 1954 पृ. 29।

1. कुन्तक के अनुसार अम्लान प्रतिभा के द्वारा ही शब्द और अर्थ में नवीन समस्तार प्रस्फुटित होता है—

अम्लान प्रतिभोवर्धिन नवनववापदध्वरुः ।

अयत्नविहितस्वल्पमनोहारि विमूषण ॥

—हिन्दी वक्त्रोक्ति जीवित आत्माराम एण्ड सन् 1953 पृ. 104

2. छव्यालोक लोचन चौखम्बा संस्कृत सिरीज 1940 पृ. 1 (मंगल श्लोक)।

3. वही पृ. 92

कल्पना में मानसिक रूप-विधान, विम्ब-विधान अथवा भूत-विधान की जो शक्ति होती है, जिसे कालरिज ने 'एजेम्प्लास्टिक पावर' कहा है, उसे प्रतिभा-विवेचन में प्रतिष्ठित करने का श्रेय अभिनवगुप्त को ही है। सधेप में, अभिनवगुप्त का मन्तव्य यह है कि रसात्मक परिवेश में (तथ्या विशेषों रसावेश वंशद्य सौन्दर्य वाच्य-निर्माणक्षमत्वम्) नये-नये रूपों की सृष्टि करनेवाली प्रज्ञा ही प्रतिभा है। इतना ही नहीं, अभिनवगुप्त ने जहाँ 'शक्ति' को प्रतिभा रूप में स्वीकार करते हुए यह लिखा है—'शक्ति प्रतिमान वर्णनीय वस्तु-विषयनूतनोल्लेखशालित्वम्'¹—वहाँ इन्होंने प्रतिभा को कल्पना के और भी निकट ला दिया है। कारण, कल्पना में भी प्रस्तुत विषय को एक नूतन परिवेश और संयोजन देकर नवीन तथा अभिराम अवर्ण्य अथवा अप्रस्तुत के सृजन की क्षमता रहती है।² अन्तर यह है कि ध्वनिवादी आचार्यों ने प्रतिभा-विवेचन में आध्यात्मिक रहस्य की बहुत शलक देखी है, जो कल्पना के आधुनिक निरूपण से मेल नहीं खाती। तथापि, आध्यात्मिक तत्त्व-रहस्य की शलक के रहने पर भी हम ध्वनिवादियों की 'प्रतिभा' और कालरिज की 'कल्पना' (प्राइमरी इमैजिनेशन) में प्रचुर साम्य पाते हैं, क्योंकि कालरिज ने तो 'कल्पना' में सीमा के बीच असीम की शलक देखी थी। इतना ही नहीं, ब्लेक और शैली ने कल्पना को स्वर्गीय विभूति के रूप में स्वीकार किया था। अतः अध्यात्म-तत्त्व से उपेत ध्वनिवादियों की 'प्रतिभा' रोमाण्टिक कवियों की 'कल्पना' से बहुत साम्य रखती है।

1 ध्वन्यालोक लोचन, पृ 317, तृतीय उद्योत, चौखम्बा संस्कृत सिरीज, 1940।

2 इसलिए डॉ. सत्यप्रतिमह का यह कथन कुछ उचित प्रतीत होता है कि 'काव्य में रस-ध्वनि-तत्त्व के द्रष्टा आचार्यों की प्रतिभा सम्बन्धी धारणा अपने आपमें इतनी पूर्ण है कि पाश्चात्य काव्यालोचकों की कवि-कल्पना (पोयेटिक इमैजिनेशन) सम्बन्धी सभी विश्लेषण-दृष्टियाँ इसमें समा जाती हैं और तब भी इसके लिए यही कहा जा सकता है कि यह इन सब कल्पनाओं से परे किन्तु इन सब कल्पनाओं का अक्षय स्रोत है।'—हिन्दी काव्यप्रकाश, चौखम्बा विद्याभवन, वाणी, 1955, भूमिका, पृ 14।

3 रोमाण्टिक कवियों में बीच विलियम ब्लेक ने कल्पना की इस स्वर्गीयता में अपने विश्वास को बहुत ही उत्साह के साथ व्यक्त किया है—'दिम वलर्ड ऑव इमैजिनेशन इज द वलर्ड ऑव इटर्निटी' 'दिम वलर्ड ऑव इमैजिनेशन इज इनफिनाइट एण्ड इटर्नल' .. " इस तरह ब्लेक ने कल्पना जगत् को एक 'ड्रामल्यूनर पैरेडाइज' माना है। 'रोमाण्टिक कवियों में कीट्स और शैली ने भी कल्पना के इस पक्ष को महत्त्व दिया है। हिन्दी के छायावादी कवि पन्त का मन्तव्य भी इसी कोटि का है—' मैं कल्पना के सत्य को सबसे बड़ा सत्य मानता हूँ और उसे ईश्वरीय प्रतिभा का अंश भी मानता हूँ।'—(आधुनिक कवि, पृ 39)। वस्तुतः काव्य की रहस्यमय महिमा प्रदान करनेवाले तत्वों में कल्पना का उल्लेख्य स्थान है, क्योंकि कवि रहस्यमय तथ्यों को कल्पना के द्वारा ही घुमान्, घुम-तिगुम और पर्वणासुलभ बनाता है।

प्रतिभा और कल्पना के इस तुलनात्मक विवेचन में यह भी स्मरणीय है कि पाश्चात्य कला-चिन्तन में कल्पना जहाँ एक मानसिक शक्ति के रूप में विवेचित हुई है, वहाँ भारतीय काव्य-सिद्धान्त में प्रतिभा के दो रूपों—प्रख्या और उपाख्या को आत्मा की शक्ति के रूप में भी स्वीकार किया गया है।

अब हम पाश्चात्य, विशेषकर आग्ल साहित्य में निरूपित कल्पना पर विचार करेंगे। यो तो कालरिज के कल्पना सिद्धान्त पर ही हम मुख्यतः विचार करेंगे, क्योंकि कल्पना का तात्त्विक विवेचन हमारा अभिप्रेत विषय है न कि कल्पना-सिद्धान्त का क्रमिक अथवा ऐतिहासिक विकास, तथापि हम कल्पना की तात्त्विक विवेचना की अनुकूल पृष्ठिका प्रस्तुत करने के लिए कालरिज के कुछ पूर्ववर्ती और परवर्ती विचारकों की सक्षिप्त आनुक्रमिक चर्चा करेंगे।

प्रारम्भिक विचारकों में प्लेटो ने कल्पना के विषय में कोई चिन्तन-गर्भ या सौन्दर्यशास्त्र के लिए उपयोगी स्थापना नहीं प्रस्तुत की है। नैतिकता के प्रबल पक्षधर प्लेटो ने असत्य को कल्पना का आधार माना है। इन्होंने कल्पना के लिए प्रायः 'फैण्टेसिया' शब्द का व्यवहार किया है। इस तरह इनके अनुसार कल्पना एक अवर अलीक सर्जन का साधन है।¹ तदनन्तर, अरस्तू ने यह दृष्टिकोण व्यक्त किया कि कल्पना विचारों को सुसंगठित रूप देती है और कल्पना के बिना मनुष्य किसी धारणा को धारण नहीं कर सकता। इसी दिशा में सोचते हुए अरस्तू स्कूल के मध्यकालीन विचारकों ने यह स्वीकार किया कि कल्पना, तर्क और स्मृति परस्पर सम्बद्ध हैं तथा तर्क के द्वारा कल्पना का नियमन होता है। इसके अलावा मध्यकालीन विचारक कुछ तर्क नहीं कह सके, कारण, उनकी अधिक शक्ति कल्पना और 'फैण्टेसी' के अन्तर अथवा पार्यवय को समझने में खर्च हो गयी। और, इस सम्पूर्ण पार्यवय-निरूपण से यह फलितार्थ निकाला गया कि कल्पना से अधिक सम्बन्ध कवि का है और फैण्टेसी से निकट सम्बन्ध संगीतज्ञ, गणितज्ञ तथा वास्तुकार का है। कुछ विचारकों ने तो प्लेटो की नैतिकतावादी धारणा को पुनरुज्जीवित करते हुए कल्पना को अत्यन्त निवृष्ट सिद्ध किया। जैसे, हॉग्स की दृष्टि में कल्पना एक ध्वसात्मक शक्ति है तथा जागतिक प्रेय की त्रीतदासी है। इन्होंने कल्पना को

1. दृष्टव्य—'रिपब्लिक' में 'मिथ' का प्रसंग और 'सिम्योजियम'।

2. 'फैण्टेसी' को हम कल्पना की उन्मुक्त शोभा कह सकते हैं। किन्तु, बादसंगीत के विद्यान-विवेचन में 'फैण्टेसी' शब्द का प्रयोग एक दूतरे अर्थ में भी होता है। इ. ह्यूमनिटीज, ले डब्ले फैरिरी, पृ. 411। कभी-कभी 'फैण्टेसी' से भी कलासृष्टि होती है। ऐसी कला सृष्टि में 'कौतुक' की प्रधानता रहती है। यदि स्वरादवाच्यत्व दोष को मूलकर देखा जाय तो बर्चफील्ड (Burchfield) की चित्र-कृति 'ओट्टेनल फैण्टेसी' में 'फैण्टेसी' का सारा कौतुक विद्यमान है। दृष्टव्य—द पॉपुलर हिस्ट्री ऑफ अमेरिकन पेंटिंग, ले जेम्स थोमस फ्लेगमर, न्यूयार्क, 1950 में प्रेस किया, 42।

‘डिक्वेयंग सेन्स’ कहा है। अतः यह स्पष्ट है कि इन विचारको वा कल्पना-सिद्धान्त मन्दतिव दृष्टि से कितना हीन था। दूसरी ओर काण्ट और हीगेल-जैसे दार्शनिकों ने भी कल्पना पर दार्शनिक दृष्टि से विचार किया। काण्ट के अनुसार कल्पना बोध-जगत् और प्रत्यक्ष-जगत् के बीच संयोजन-मूलक वा ब्राम करती है। इन्होंने ‘क्रिटिक ऑव प्योर रीजन’ में कल्पना को मन की सत्स्थिति-विशेष (‘एटिच्युड ऑव माइण्ड’) के रूप में स्वीकार किया है। आगे चलकर इन्होंने कल्पना, सम्बन्ध (सिन्वेसिस) और विचार चित्र (स्केमटा) के विवरण के प्रसंग में कल्पना के स्वरूप को स्पष्ट करते हुए दो महत्वपूर्ण बातें कही हैं—1. कल्पना आत्मा की अन्ध, किन्तु अपरित्याग्य क्रिया है। और, 2. कल्पना वह शक्ति है, जो उस अप्रस्तुत वस्तु को भी, जिसका गोचर प्रत्यक्ष या संवेद्य सम्पर्क प्राप्त नहीं है, सहजानुभूति का अंग बना देती है। तदनन्तर, काण्ट ने विनियोग की दृष्टि में कल्पना के दो स्वरूपों को उपस्थित किया है—पुनरुत्पादक स्वरूप और उत्पादक स्वरूप। पुनरुत्पादक कल्पना ऐन्द्रिय अथवा वस्तु-बोध-निर्भर अनुभूतिपरक सहजानुभूति (‘एम्पिरिकल इण्ट्यूशन’) को विम्बों में परिवर्तित करती है। कल्पना की इस विम्बविधायक प्रक्रिया में आसगो (‘एमोसियेशन’) का महत्वपूर्ण स्थान रहता है। इसलिए काण्ट ने कल्पना को, कुछ सीमा तक, प्रत्यक्ष का अंग भी माना है। किन्तु, कल्पना में, जैसा ऊपर कहा गया है, केवल पुनरुत्पादन की शक्ति ही नहीं रहती है, वह अपने विनियोग में बोध और प्रभावों (‘सेन्स एण्ड इम्प्रेसन’) का संयोजन भी वस्तुओं के विम्ब विधान के निमित्त करती है। इसलिए पुनरुत्पादक कल्पना में प्रभावों की ग्रहण-शक्ति के अलावा सृजनक्षमता की आवश्यकता होती है, जिसे हम कल्पना की ‘सम्बन्ध-शक्ति’ कह सकते हैं। हम आगे चलकर देखेंगे कि काण्ट की इस पुनरुत्पादक कल्पना को ही कॉलरिज ने ‘प्राइमरी’ इमाजिनेशन कहा है। बहुत गहराई में देखने पर दोनों के बीच कुछ दृष्टिभेद भी प्रतीत होता है। जैसे, काण्ट के अनुसार पुनरुत्पादक कल्पना ऐन्द्रिय प्रत्यक्ष पर निर्भर अमूर्त सहजानुभूतियों को अभिज्ञेय और सम्बन्ध निबन्धक विधानों में बाँधकर बोधगम्य बनाती है, किन्तु कॉलरिज ‘प्राइमरी इमाजिनेशन’ को प्रत्यक्ष बोध से भिन्न कोई दूसरी शक्ति नहीं मानते हैं। इनके अनुसार ‘प्राइमरी इमाजिनेशन’ का क्षेत्र प्रत्यक्ष-बोध के अन्तर्गत है। अन्तर है इनके विधायकत्व में। अब काण्ट की उत्पादक कल्पना पर भी विचार कर लेना आवश्यक है। यह उत्पादक कल्पना एक ऐसी अयास और आत्मनिर्भर शक्ति है, जो सहजानुभूति को विचारचित्र बना देती है, क्योंकि सहजानुभूतियाँ निराकार चिन्तन हुआ करती हैं। इस प्रसंग में काण्ट ने विम्ब और विचार-चित्र के अन्तर

को स्पष्ट करने की चेष्टा की है। इन्ने अनुसार बिम्ब भावनाओं से वेष्टित प्रत्यक्ष है और कल्पना की अनिवार्य एवं लघुतम इकाई भी। इन्ही इकाइयों से सयोजन अथवा समीकरण से कल्पना की अन्विति मिलती है। इसके विपरीत विचारचित्र धारणात्मक (कन्सेप्चुअल) हुआ करता है और भावनाओं से इसका कोई सम्बन्ध नहीं रहता। सच पूछा जाय तो विचार-चित्र एवं प्रकार से धारणाओं का बोद्धि-भावानयन है। इसीलिए काण्ट ने विचार-चित्र को 'डायग्राम ऑफ आइडियाज' कहा है। जिस प्रकार बिम्ब कल्पना की अनिवार्य और लघुतम इकाई है, उसी प्रकार विचार-चित्र विस्तरेषणात्मक या सैद्धान्तिक चिन्तन की लघुतम इकाई है। संक्षेप में, बिम्ब पुनरुत्पादक कल्पना से बनते हैं और सर्वत्र 'विशेष' होते हैं, जबकि विचार-चित्र उत्पादक कल्पना से निष्पन्न होते हैं और सर्वदा 'सामान्य' रहते हैं। निष्कर्ष रूप में हम यह सकते हैं कि कल्पना के प्रति काण्ट का सम्पूर्ण दृष्टिकोण दार्शनिक है।¹ अतः इन्होंने इस सन्दर्भ में कला-चिन्तन को कोई सुविचारित रमणीयता देने की कोशिश नहीं की है। फलस्वरूप, इनकी कल्पना, बिम्ब और विचार-चित्र सम्बन्धी मान्यताओं को हम कला के व्यापक तत्त्व निरूपण या सिद्धान्त के रूप में स्वीकार नहीं कर सकते। उदाहरणार्थ, कला के क्षेत्र में जितने भी बिम्ब आते हैं, उनमें प्रत्यक्षीकरण के साथ ही भावोद्बलन के ग्रहण की क्षमता अवश्य रहती है, किन्तु, काण्ट की दृष्टि में बिम्बों के लिए प्रत्यक्षीकरण की प्रचुरता ही अलम् है। इस तरह काण्ट ने कल्पना को विचारणा ('आइडियेशन') के अत्यन्त समीप ला दिया है। दूसरी बात यह है कि इन्होंने कल्पना को एक ऐसी बिम्ब-विधायक शक्ति के रूप में स्वीकार किया है, जिसका मुख्य लक्षण मन को उन पदार्थों का बोध देना है जो वस्तुतः इन्द्रियग्राह्य नहीं हैं अथवा जिनका ऐन्द्रिय प्रत्यक्ष मन को नहीं मिल सका है। किन्तु कला का कल्पना के इस इन्द्रियातीत पक्ष से कम सम्बन्ध है और कलान्तर्गत कल्पना का विवेचन स्वप्न, छायाभास, आत्म, प्रातीतिक बिम्ब (आइडियेटिक इमेजरी),² इत्यादि को दृष्टिगत रखकर किया जाता है। तीसरी बात यह है कि काण्ट ने सम्पूर्ण ज्ञान को विषय और विषयी के माध्यम से समझने की चेष्टा की है। इन्होंने ज्ञान को 'इदम्' के प्रति 'अहम्' की सजगता के रूप में स्वीकार किया है। किन्तु इन दो आधारों पर जब ये यथार्थ ग्रहण और तर्कात्मक ग्रहण ('रियल अण्डरस्टैंडिंग' और लॉजिकल अण्डरस्टैंडिंग)

1 E J Furlong जैसे कुछ अत्याधुनिक पाश्चात्य विचारकों ने भी ह्यूम और काट की परम्परा का अनुसरण कर कल्पना पर प्रधानतः दार्शनिक दृष्टिकोण से विचार किया है और कल्पना के प्रति सौन्दर्यशास्त्रीय दृष्टिकोण को नितान्त उपेक्षित स्थान दिया है। दृष्टव्य - *Imagination by E J Furlong, Professor of Moral Philosophy in the University of Dublin New York, 1961*

2 प्रातीतिक बिम्ब को कालरिज ने आण्टिकल स्पेक्ट्रा कहा है।

वे नाम से ज्ञान का दो टूक विभाजन नहीं कर सके, तब इन्होंने इन दोनों के मध्य में पड़नेवाली स्थिति को, जो ऐन्द्रिय और अतीन्द्रिय—दोनों प्रियाओं का उपलक्ष्य हो सकती है, 'कल्पना' के नाम से अभिहित कर दिया। इस तरह इनकी कल्पना यथार्थ ग्रहण और तर्कात्मक ग्रहण के बीच की मध्यस्थ कड़ी है, जो सौन्दर्यशास्त्र की दृष्टि से विशेष उपयोगी नहीं है।¹

उक्त आलोचना केवल काण्ट के ही कल्पना-निरूपण पर लागू नहीं होती, बल्कि यह तो एडिसन के पूर्ववर्ती प्रायः सभी विचारकों के कल्पना-सिद्धान्त की सीमा है। प्लेटो के प्रसंग में भी हम इस सीमा का संकेत कर चुके हैं। हमने देखा कि कला चिन्तना के प्रारम्भिक विचारों ने सामान्यतः प्रतीति ('एपीयरेन्स') और यथार्थ ('रियलिटी') के भेद को दृष्टिगत रखते हुए कल्पना पर विचार किया है। इस दृष्टि से कल्पना एक ऐसी शक्ति प्रतीत होती है, जो किसी पदार्थ के सम्पृक्त आधार के बिना भी विम्बों का विधान कर सकती है। अर्थात् कल्पना निराधार सृजन की क्षमता है। प्लेटो नेमे दार्शनिक ने भी कल्पना के प्रति ऐसा ही दृष्टिकोण रखा था।

यह सीमा तो एडिसन के कल्पना-निरूपण के बाद समाप्त हुई। इसके पूर्व कल्पना के तथाकथित दार्शनिक स्वरूप पर ही विचार होता रहा था और उसका काव्यगत अथवा कलात्मक महत्त्व उपेक्षित सा था। इस अभाव की पूर्ति एडिसन ने की। सर्वप्रथम, इन्होंने ('ऑन द प्लेजर्स ऑफ द इमैजिनेशन' शीर्षक निबन्ध में कल्पना के काव्यगत मूल्य की व्याख्या की तथा कल्पना का सम्बन्ध विम्बविधान और रसप्राप्तता से जोड़ा। इन्होंने तर्क और स्मृति की तुलना में कल्पना को सर्वोपरि मानते हुए यह सिद्ध किया कि रचनात्मक शक्ति की दृष्टि से कल्पना सर्वाधिक समृद्ध है। इनकी दूसरी मान्यता यह रही कि कल्पना का अधिकांश सम्बन्ध उन विम्बों से है, जिनका श्रेय सामान्यतः हमारी दृष्टि (चाक्षुष व्यापार) को है। इनकी तीसरी महत्त्वपूर्ण मान्यता यह है कि चाक्षुष व्यापार से निर्मित, सम्बद्ध अथवा प्रभावित इस कल्पना का अधिकरण सम्पूर्ण प्रकृति और ललितकला है। इस क्रम में इनकी एक ध्यातव्य विशेषता यह रही कि इन्होंने कल्पना और

1 सेप्टिमियस एण्ड पोपेटो से डी जी जेम्स, जॉर्ज एलेन एण्ड अनविन, लंदन, 1960, पृ. 18-24। कॉन्स्टेन्स ने अर्थग्रहण ('अण्डरस्टैंडिंग') और कल्पना के भेद को स्पष्ट करते हुए लिखा है कि मन का किसी एक विम्ब पर स्थिर अथवा एक्जिस्ट हो जाना अर्थग्रहण है। ज्ञापक, कांट ने इसे ही 'इन्टेल्लेक्चुअल मिन्वेनिंग' कहा है। लेकिन जब मन किसी एक विम्ब पर स्थिर न होकर दो या अनेक विम्बों के बीच दोलाचलन स्थिति में रहता है और अन्ततः किसी एक को स्थापित नहीं कर सकना, तब मन की इस अवस्था को हम कल्पना की दशा कहते हैं। निश्चय ही कॉन्स्टेन्स को इस स्थापना में कांट की अपेक्षा अधिक स्पष्टता है।

तन्निर्मित विम्बों का सम्बन्ध 'एसोमिएशनल साइकोलॉजी' से माना तथा वरपना के अन्तर्भूत तत्त्वों में स्मृति और आसक्ति को महत्त्वपूर्ण स्थान दिया। साथ ही, इन्होंने कल्पना से मिलनेवाले आनन्द (जो कलात्मक अनुसरण से प्राप्त आनन्द के साथ सादृश्य रम्यता है) के दो प्रकारों का निरूपण किया—'प्राइमरी प्लेजर' और 'सेकेंडरी प्लेजर'। इनके अनुसार कल्पना का प्राथमिक आनन्द हमें वहाँ मिलता है जहाँ हम प्राकृतिक वस्तुओं के वास्तविक प्रत्यक्ष से साधारण अनुभूतियाँ प्राप्त करते हैं और कल्पना का द्वितीय आनन्द हमें वहाँ मिलता है, जहाँ हम प्रत्यक्षीकृत प्राकृतिक वस्तुओं के (कलात्मक अनुसरण द्वारा प्रस्तुत किये गये) तादृश गुण प्रत्यक्षाभासक प्रतिरूपों का अवलोकन करते हैं। इस तरह एडिसन द्वारा निरूपित कल्पना के द्वितीय आनन्द और कलात्मक अनुसरण से उपलब्ध होनेवाले आनन्द में कोई विशिष्ट पार्यव्यय या तात्त्विक अन्तर नहीं दीया पड़ता है। हाँ, यह बात अवश्य उल्लेखनीय है कि एडिसन ने कल्पना के द्वितीय आनन्द (जिस इन्होंने प्राथमिक आनन्द की तुलना में श्रेष्ठ स्वीकार किया है) का चाक्षुष प्रत्यक्ष, चाक्षुष सवेग और चाक्षुष विम्ब से विशेष घनिष्ठ सम्बन्ध माना है। इस चाक्षुष सम्बन्ध की घनिष्ठता सचमुच विचारणीय है, क्योंकि किसी भी कलाकार की कल्पना की श्रेष्ठता का निर्णय कल्पना में समाविष्ट ऐन्द्रिय तत्त्वों की मात्रा में ही हो सकता है। जिस कल्पना में ऐन्द्रिय तत्त्व जितना ही अधिक होता है, वह कल्पना उतनी ही उत्कृष्ट होती है। कल्पना का जादू यही है कि सामान्यतः इन्द्रियगम्य रूप में दुःख प्रतीत होनेवाली वस्तुएँ भी कल्पना के स्पर्श से नन्दितक सुख देनेवाली बन जाती हैं। जैसे, स्विनबर्न की इस पंक्ति में—'एण्ड सोर्ड लाइव वाज द साउण्ड ऑफ द आइरन विण्ड'—तलवार और सोहा भी कलात्मक बन गये हैं। अतः एडिसन ने कल्पना की ऐन्द्रियता, विशेषकर उसके चाक्षुष पक्ष पर बल देकर चिन्तन के लिए एक समुद्ध दिशा दी है। किन्तु, निष्कर्षात्मक टिप्पणी देते हुए इतना कह देना आवश्यक है कि एडिसन ने कल्पना पर 'स्पेक्टेटर' (विशेषकर जून और जुलाई, 1712 ई के अंक) में जितने लेख लिखे थे, वे एक शीर्षक पर होते हुए भी फुटकर रूप में लिखे गये थे। इसलिए उनमें एकमूर्तता का ऐसा अभाव है कि इनका दृष्टिकोण यत्र-तत्र कुछ उलझ सा गया है। पुनः हम जहाँ यह कह सकते हैं कि एडिसन ने ही सर्वप्रथम कल्पना पर साहित्यिक दृष्टि से व्यवस्थित विचार किया, वहाँ हमें यह भी स्वीकार करना चाहिए कि एडिसन के कल्पना सिद्धान्त पर हॉट्स और लॉक की उन दार्शनिक विचारणाओं का पर्याप्त प्रभाव है जिन्हें साधारणतः 'सेन्सेशनलिज्म' के अन्तर्गत स्वीकार किया जाता है।

एडिसन के बाद कल्पना के तात्त्विक विचारकों में कॉलरिज का अत्यन्त महत्त्वपूर्ण स्थान है। किन्तु, कॉलरिज के कुछ समकालीनों, यथा बड्सवर्थ, ब्लेक,

सीली, कीट्स इत्यादि ने भी कल्पना पर कुछ चलदृष्टियाँ प्रस्तुत की हैं।¹ अतः इनकी सक्षिप्त चर्चा के उपरान्त हम कॉलरिज के कल्पना-सिद्धान्त की विस्तृत विवेचना करेंगे।

ब्लेक के अनुसार सहजानुभूति-सम्पन्न अन्तर्मुख व्यक्तिओं की कल्पना-शक्ति अधिक समृद्ध होती है।² ऐसे व्यक्तियों की अन्तर्मुख सहजानुभूति (इण्ट्रोवर्टेड इण्ट्यूशन) को ब्लेक ने 'ड्रकन विज़न' कहा है, क्योंकि सहजानुभूति-सम्पन्न अन्तर्मुख व्यक्ति के पास वस्तु-जगत् के अलावे एक भाव-जगत् भी रहता है।³ इस तरह

- 1 सभी रोमाण्टिक कवि—ब्लेक, कॉलरिज, वर्ड्सवर्थ, शेली और कीट्स—अन्य मान्यताओं से मतान्तर रखते हुए भी कल्पना को मुख्यता देने में एकमत हैं। अठारहवीं शताब्दी के पूर्व कविता में कल्पना को यह महत्त्व प्राप्त नहीं था। पोंप, नासब, ड्राइडन इत्यादि ने अगर कल्पना का वर्णित प्रयोग किया भी था, तो अत्यन्त सीमित अर्थ में। रोमाण्टिक युग, तत्पश्चात्, कल्पना के सीमाहीन स्फुरण और उत्तरी आत्यन्तिक स्वीकृति का काल है। पूर्ववर्ती युग में कल्पना के बदले स्पष्ट भावना (जज्मेण्ट) से नियन्त्रित 'फैन्सी' का स्थान मिला था। फलस्वरूप, तत्कालीन कवि नवीन भाव-लोक के सृजन की अपेक्षा जागृत परिचित और तत्सम्बन्धित दृष्टि-वैतन्य को ही अधिक संवेदनशील बनाकर प्रस्तुत किया करता था। जन यह अदृश्य और परात्पर के उद्घाटन की अपेक्षा गोचर और अनुभूत तथ्यों का विधिवत भाष्य प्रस्तुत करने के कारण स्रष्टा की जगह व्याख्याता की थोड़ी में ही रह जाता था। उसका उद्देश्य जीवन के विमोचित रहस्यों का अनावरण अथवा मूल्यारण न होकर जीवन के मातृमय परिचित क्षणों को यथाशक्य सत्य एवं सुन्दर बनाकर उपस्थित करना था। किन्तु, रोमाण्टिक कवियों के लिए इन सबमें ऊपर कल्पना का चूड़ान्त महत्त्व था। रोमाण्टिक कवियों का कल्पना में यह निष्कम्भ विश्वास तत्कालीन जीवन-दर्शन के उदय व्यक्ति-बोध का एक फलितारा था। ये व्यक्तिवादी कवि कल्पना की अतृप्त शक्ति के ऐसे विश्वासी थे, जो इसके तिरस्कार को जीवन और जगत् की अस्वीकृति मानते थे। यह कल्पना उन्हें सृजन की अभिनव स्फूर्ति देकर स्रष्टा बना सकी और इनके सृष्ट को अप्रत्याशित शक्तिवन्त। अतः इन्होंने कल्पना के सहारे नवीन मनोजगत् की रचना कर कविता की पारम्परिक प्रयुक्तियों और प्रयोगों का खुली चुनौती दी। रोमाण्टिक कवियों की कल्पना के प्रति हम महत्त्व-दृष्टि के पीछे तत्त्व दर्शन की गूढ़ मान्यताएँ और उनकी प्रतिक्रियाएँ थीं।—द रोमाण्टिक इमाजिनेशन, ले सी गम, आउरा (द चार्ल्स इलियट नॉटन लेक्चर्स)।
- 2 श्रेष्ठ—पीयेट्री एण्ड प्रॉज ऑव विलियम ब्लेक, सम्पादक, ज्योफ्रेरी बेयनीज, जन्दन, प्रथम संस्करण।
- 3 ब्लेक ने एक जगह लिखा है—

ब्लेक ने कल्पना के प्रसंग में सहजानुभूतिक अन्तर्मुखीनता को अतिशय महत्त्व दिया है। इनका तो यहाँ तक कहना है कि वस्तु-जगत् की बाह्य वस्तुएँ कल्पना शक्ति को कुठित कर देती हैं। सम्भवतः इसी कारण ब्लेक और वड्सवर्थ की कल्पना-सम्बन्धी मान्यताओं में हमें अन्तर प्रतीत होता है। वड्सवर्थ ने प्रकृति को कल्पना के लिए उपकारी माना है और ब्लेक ने अपकारी, क्योंकि प्रकृति सहजानुभूतिक और वस्तुगत-दोनों प्रकार के सत्यो पर एक पर्दा डाल देती है, फलस्वरूप प्रकृति की मध्यस्थता से एक अवरोध पैदा होता है। अतः ब्लेक के अनुसार कल्पना-शक्ति की समृद्धि के लिए सहजानुभूति चाहिए, प्रकृति हमें कल्पना नहीं कुछ प्रतीक भर दे सकती है। इस दृष्टिभेद के कारण हम पाते हैं कि जहाँ वड्सवर्थ ने कवि के लिए पर्यवेक्षण और वर्णन ('ऑब्जर्वेशन एण्ड डेस्क्रिप्शन') को महत्त्वपूर्ण माना है, वहाँ ब्लेक ने केवल कल्पना ('इमाजिनेशन द डिवाइन विजन') को। निष्कर्ष रूप में हम कह सकते हैं कि ब्लेक ने कल्पना को बहुत ही बृहत् अर्थ में एक आध्यात्मिक विभावन माना है¹ और एक अनन्त सत्य के रूप में कल्पना की स्थापना की है। इस प्रकार कल्पना के प्रति ब्लेक का दृष्टिकोण पूर्णतः आत्मनिष्ठ और रहस्यात्मक है। इनके अनुसार कल्पना एक ऐसी प्रातिभ शक्ति है, जिसके सहारे मनुष्य बिना तर्क और इन्द्रियबोध की सहायता के 'उस' अनन्त आध्यात्मिक सत्य तक पहुँच सकता है। अतः इन्होंने कल्पना को एक आध्यात्मिक संवेदन² के रूप में स्वीकार करते हुए यह माना है कि सम्पूर्ण प्रकृति कल्पना के अलावा और कुछ नहीं है।

अन्य रोमाण्टिक कवियों ने भी कल्पना पर अपने विचार व्यक्त किये हैं। जैसे, वड्सवर्थ ने वासना के साथ कल्पना का सम्बन्ध जोड़ते हुए कल्पना की सर्वात्म-वादी व्याख्या प्रस्तुत की है, क्योंकि वड्सवर्थ के लिए सम्पूर्ण प्रकृति एक जीवित सत्ता थी। इसी प्रकार शैली ने कल्पना को एक विराट् शक्ति के रूप में ग्रहण करते हुए कल्पना के अतीन्द्रिय रूप-व्यापार की पर्याप्त व्याख्या की। कौट्स ने तो कल्पना को सत्य का हरकारा ही घोषित कर दिया। इन्होंने कल्पना की तुलना आदम के सपने से की है। इनके अनुसार कल्पना का

1 *Blake A Psychological Study* by W P Witcut, London, 1946, Chapter, 'The Nature of Imagination', Pages 16-22

2 ब्लेक द्वारा निरूपित कल्पना की आध्यात्मिकता को निहित करने हुए M B Yeats ने लिखा है—'He (William Blake) had learned from Jacob Boehme and from old alchemist writers that imagination was the first emanation of divinity, 'the body of God', ('the Divine member' and he drew the deduction, which they did not draw, that the imaginative arts were therefore the greatest of Divine revelation'—M B Yeats, *Essays and Introductions*, London, 1961, P 112

सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण कार्य है— सत्य का उद्घाटन। किन्तु, यहाँ हम इन सबों की चर्चा समाप्त कर कॉलरिज के कल्पना-सिद्धान्त पर विस्तृत विचार करेंगे, क्योंकि कॉलरिज ने कल्पना-सम्बन्धी विचारणाओं को एक नवीन दिशा दी और सर्वप्रथम, कल्पना के नन्दतिव बोध-पक्ष का ऐसा तात्त्विक उद्घाटन किया, जो आगे चलकर सौन्दर्यशास्त्र के लिए महत्त्वपूर्ण उपजीव्य सिद्ध हुआ। कॉलरिज ने यह मत व्यक्त किया कि कल्पना भावानुपन की एक विधि है, जो प्रायः सहृतिमूलक और सश्लेषण-प्रधान हुआ करती है। इसलिए कल्पना जीवन में चिन्तन और क्रिया के बीच एक रागात्मक आन्दोलन प्रस्तुत करती रहती है। कलाओं में यही कल्पना परिवृत्ति की आश्रयगत अनुभूति को पाठक, दर्शक, श्रोता अथवा सहृदय तक सन्निहित या प्रेषित करने का साधन और माध्यम बनाती है। अतः कल्पना को कला के सर्वोपरि मूल्यों का मूल अधिकरण मानना चाहिए। कॉलरिज ने यह विचार भी व्यक्त किया कि कल्पना केवल कवियों की स्वायत्त वस्तु नहीं है। यह तो सामान्य ज्ञान की सहचरी है। यह अलप्रायः शब्द-रक अकवियों के पास भी रहती है। इस तरह कल्पना सामान्य बोधात्मक अनुभूतियों का विस्तार है। काट ने भी कल्पना की सश्लेषण-वृत्ति में बोध की अवस्थिति को स्वीकार किया है। किन्तु, हम देख चुके हैं कि काट अपने चिन्तन क्रम में कल्पना के कलात्मक पक्ष को उद्घाटित करने में किस प्रकार असमर्थ सिद्ध हुए।

कॉलरिज का कल्पना-सिद्धान्त 'बायब्राफिया लिटररारिया' के तेरहवें परिच्छेद में मिलता है,¹ जिससे यह पता चलता है कि इनका 'प्राइमरी इमाजिनेशन'² गेस्टाल्ट साइकालॉजी के अनुरूप है, क्योंकि उसमें विश्लेषण नहीं सश्लेषण और अन्तर्ग्रन्थन की प्रधानता है। इस 'प्राइमरी इमाजिनेशन' का सम्बन्ध सम्पूर्ण मानव प्रत्यक्ष से है जबकि 'सेकण्डरी इमाजिनेशन' का सम्बन्ध मनुष्य की चेतन इच्छा ('कॉन्सास

- 1 'द इमाजिनेशन दैन फिक्चर एण्ड ड्रेड।' इस अवतरण के हिन्दी अनुवाद के लिए दृष्टव्य—पाश्चात्य वाङ्मयशास्त्र की परम्परा, सम्पादिका, डॉ. सावित्री मिश्रा, दिल्ली, पृ. 166।— मेरे विचार में कल्पना या तो मुख्य होती है या गौण। मुख्य कल्पना तो मेरे अनुसार समस्त मानवीय ज्ञान की जीवन्त कविता और प्रमुख माध्यम होती है वह अमीम में होनेवाली अन्तःसृजन प्रक्रिया की सत्तीम मन में आकृति होती है। गौण कल्पना को मैं मुख्य कल्पना की छायामात्र समझता हूँ, सचेतन सव्यक्त शक्ति के साथ उसका सहप्रस्तित्व होता है, परन्तु फिर भी माध्यम का प्रसार वह वंसी ही होती है जैसी मुख्य कल्पना—अन्तर होता है मात्रा का और क्रिया विधि का। पुनः सृजन के निमित्त उसका तिरोधान, विकिरण विघटन होगा है जहाँ वह प्रक्रिया अयम्भव होती है वहाँ भी आदर्शोक्ति तथा एकीकरण का प्रयत्न तो होता ही है। वह मूलतः सजीव होती है—वैसे ही जैसे (वस्तुओं के रूप में) सभी वस्तु मूलतः अचल और निर्जीव होती है।'

- 2 काट ने 'त्रिदीक आव प्योर रीजन' में त्रिने 'रिप्रिजेंटिव इमाजिनेशन' कहा है, उसे ही कॉलरिज ने 'प्राइमरी इमाजिनेशन' के नाम से अतिष्ठित किया है।

विल') में है। इस प्रकार कॉलरिज ने कल्पना को मनुष्य की उस सर्वोत्कृष्ट शक्ति के रूप में स्वीकार किया है, जो मनुष्य को उसकी सम्पूर्णता में त्रियमाण बना देती है। अतः हम यह सकते हैं कि कॉलरिज ने एक बलाकार-दार्शनिक की भूमिका में रहकर कल्पना की सौन्दर्यशास्त्रीय और वास्तविक व्याख्या की है।

कॉलरिज की कल्पना-सम्बन्धी प्रारम्भिक विचारणाओं पर डेविड हर्ट्से की दार्शनिक मान्यताओं का—विशेषकर आसग-सिद्धान्त—'म्योरी ऑफ एसोसिएशन' का प्रचुर प्रभाव है, जिसे कॉलरिज ने आगे चलकर काट से प्रभावित होने के कारण लगभग छोड़ दिया। प्रारम्भ में कॉलरिज पर हर्ट्से का यह प्रभाव इतना मुपर था कि कॉलरिज ने अपने प्रथम पुत्र का नाम भी हर्ट्से रखा था।¹ किन्तु, कुछ काल पश्चात् जब कॉलरिज ने मनन और निदिध्यासन के सहारे दार्शनिक चिन्तन की गहराइयों में प्रवेश किया, तब इन्होंने हर्ट्से के प्रभाव से मुक्ति पा ली। इसलिए कॉलरिज के उत्तरवालीन दार्शनिक ऊहापोह और निर्वचन में बाँट, फिल्ले और होसिंग का सीधा प्रभाव पाते हैं। पुल मिलाकर कॉलरिज अपनी उत्तरवालीन विवेचनाओं में हमारे समक्ष एक आदर्शवादी आध्यात्मिक विचारक के रूप में आते हैं।² यो तो वाच्य, बला और कल्पना के सम्बन्ध में इनके विचार यत्र-तत्र और छिटपुट मिलते हैं, जिनमें से कुछ स्वतोव्याघात दोष से पीडित हैं, तथापि इनके ग्रन्थों, लेखों, भाषणों, पत्रों, इत्यादि के आधार पर एक निश्चित नन्दतिक दृष्टि-कोण का सवेत मिलता है। यह अवश्य है कि तत्त्व चिन्तन ('मेटाफिजिक्स') से अतिशय प्रभावित रहने के कारण इनके विचारों में भौतिक ऊर्जा का अभाव है, जिससे इनकी मान्यताएँ कभी-कभी अस्पष्ट प्रतीत होती हैं।

कॉलरिज ने आनन्द को (सत्य को नहीं) वाच्य का आद्य प्रयोजन माना है। यह आनन्द वाच्य के खण्ड तथा सम्पूर्ण में एकरस अनुस्यूत रहता है और वाच्य-निबद्ध सौन्दर्य से उत्थित होता है। पुनः तत्त्व चिन्तन से अत्यधिक प्रभावित रहने

1 'वायप्राफिया मिटरारिया', ल कॉलरिज, सम्पादक अनैस्ट रीज, ज एम डब्लू एण्ड सन्स, लिमिटेड, लन्दन 1939, पृ 94।

2 कॉलरिज ने कल्पना के क्षेत्र को 'The holy jungle of transcendental metaphysics' कहा है। कॉलरिज की इस आध्यात्मिकता से अनेक विचारक अग्रहमन हैं, किन्तु, अग्रहमन होकर भी वे कॉलरिज के कल्पना सिद्धांत का पूर्णतः खण्डन नहीं कर सकते हैं। उदाहरणार्थ, J L Lowes ने कॉलरिज की आध्यात्मिकता के प्रति अग्रहमति की घोषणा करके भी अपनी सम्पूर्ण पुस्तक में कॉलरिज के कल्पना सिद्धांत की विवृति की है और अन्त में यह स्वीकार किया है कि 'यद्यपि निश्चित समय उसने अन्तर्में में सर्वदा कॉलरिज का ब्रह्मा सिद्धांत विचित्रवान रहता है।—The Road to Xandu (A Study in the Ways of Imagination) by John Livingston Lowes, second revised edition, Constable, London 1951, p 434

के कारण इन्होंने काव्योपलब्ध आनन्द को एक प्रकार का बौद्धिक आनन्द ('इण्टेलैक्चुअल प्लेजर') माना है। काव्य में इस आनन्द का आगम प्रतिवादो के समन्वय या एकीकरण ('यूनियन ऑव ऑपोजिट्स') से होता है। प्रतिवादो के समन्वयन वाले सिद्धान्त के निरूपण में कॉलरिज पर पायथागोरस के सहृति-सिद्धान्त ('पायथागोरियन डॉकिट्रन ऑव हार्मनी') का प्रभाव परिलक्षित होता है। इस तत्त्व-चिन्तक दृष्टि की प्रधानता के कारण कॉलरिज ने बुद्धिपर्यवसायो सवेग अथवा आवेग को अनियंत्रित सवेग अथवा आवेग की तुलना में सार्वत्रिक वरिष्ठता प्रदान की है। इनके अनुसार 'कल्पना' के द्वारा ही प्रतिवादो के बीच समन्वयन या एकीकरण स्थापित किया जाता है। इस वाद-प्रतिवाद-समन्वय या विरोधि-समागम को स्थापित करने की क्षमता ही कल्पना की प्रवृष्ट शक्ति है।¹

उपात्य निष्कर्ष के रूप में हम कॉलरिज की कल्पना-सम्बन्धी तीन विशिष्ट मान्यताओं को उपस्थित कर सकते हैं। प्रथमतः कल्पना किसी भी निश्चित विधान से परे है। कोई कवि या कलाकार कल्पना के लिए एक निश्चित विधान, प्रकार या स्थापत्य निरूपित नहीं कर सकता है। द्वितीयतः कल्पना में जो ऐक्य सृजन या विरोधि-समागम को स्थापित करने की शक्ति है, वह तर्कनिष्ठ अथवा प्रणालीबद्ध न होकर सहजानुभूतिक अन्तर्दृष्टि के अधीन है। तृतीयतः यह कल्पनान्तर्गत सहजानुभूतिक अन्तर्दृष्टि ही काव्यनिबद्ध वस्तु अथवा पात्र की अनन्वयता या

- 1 कॉलरिज ने इस तथ्य को व्यक्त करते समय एक बहुत बड़े वाक्य का महान बाधा है। इण्टेन्सिटी—बायग्राफिया रिटराक्ट्या, ले कॉलरिज, सपादक, जॉर्ज ए. एम्. डेण्ट एण्ड सन्स, लन्दन, 1939, पृ. 166। इसमें कॉलरिज ने कल्पना के विघात को स्पष्ट करते हुए यह बतलाया है कि कल्पना किस प्रकार दृष्टा और दृश्य (सब्जेक्ट एण्ड ऑब्जेक्ट) के परस्पर विरोधी गुणों में सन्तुलन, सहृति या समीकरण स्थापित करती है। इनके उपरिनिर्दिष्ट लम्बे वाक्य को हम भिन्नलिखित सरलीकृत शालिका से अच्छी तरह समझ सकते हैं। कल्पना दृष्टा और दृश्य के इन पारस्परिक विरोधी गुणों—

(दृष्टा या अहम् के गुण)	(दृश्य या इदम् के गुण)
'सेमनेस'	'डिफरेन्स'
'जेनरल'	'कन्सीट'
'आइडिया'	'इमेज'
'रिप्रेजेण्टेटिव'	'रिप्रेजेंटेटिव'
'कॉन्सिडरिबिलिटी'	'नॉन्सिडरिबिलिटी'
'ऑर्डर'	'इन्फोर्मेसन'
'जर्नेल'	'एम्ब्रुजिएन्स'
'आर्टिफिशियल'	'नैचुरल'

के बीच सन्तुलन, सहृति अथवा समागम प्रस्तुत करती है। इस प्रकार कल्पना में सर्वत्र एक तात्त्विक, विन्तु, सवेग विभक्त्यवस्थायता विद्यमान रहती है।

विशिष्टता को व्यञ्जनागर्भ बनाती है।

उक्त मान्यताओं की वैचारिक पीठिका प्रस्तुत करते हुए कॉलरिज ने कहा है कि अनुपम की सम्पूर्ण विचारणाओं के दो आधार हैं—एक आधार है बाह्य जगत् या आवेष्टन (जिसे कॉलरिज ने 'नेचर' की सजा दी है) और दूसरा आधार है वह आत्मनिष्ठ शक्ति, जिसे कॉलरिज ने 'सैल्फ' या 'इण्टेलिजेन्स' का नाम दिया है। कल्पना का काम इन दो आधारों के बीच (कला को माध्यम के रूप में गृहीत करते हुए) विनमयशील मध्यस्थता या दीप्त्य करना है। अर्थात् कल्पना इदम् और अहम्—अथवा आवेष्टन और भावक या बाह्य जगत् और आत्म-जगत् के बीच एक सहृदय दूती का कार्य करती है। इस तरह आवेष्टन से सम्बन्ध रखने के कारण ही कल्पना में ऐन्द्रिय प्रत्यक्ष का महत्त्वपूर्ण योग रहता है। इसलिए कॉलरिज का 'प्राइमरी इमाजिनेशन' (प्रथम कल्पना) प्रत्यक्ष (पर्सैप्शन) का ही नामान्तर है। अतः इसे हम प्रत्यक्ष बोधाश्रित कल्पना भी कह सकते हैं। फलस्वरूप यह निष्पन्न होता कि कॉलरिज का 'सेकेण्डरी इमाजिनेशन' (द्वितीय कल्पना) ही 'इमाजिनेशन प्रॉपर' है। 'प्राइमरी' कल्पना तो मात्र ऐन्द्रिय प्रत्यक्ष से सम्बन्धित होने के कारण मुख्यतः, विज्ञान का उपजीव्य है। अतः काव्य एवं अन्य कलाओं का सम्बन्ध कॉलरिज की 'सेकेण्डरी' कल्पना से है, क्योंकि 'प्राइमरी' कल्पना का सम्बन्ध इन्द्रियगोचर जगत् के यथातथ्य रूप अथवा प्रारम्भिक प्रभाव संवेदनो से है, जब कि 'सेकेण्डरी' कल्पना इन्द्रिय-गोचर जगत् के प्रत्यक्षो एवं प्रभाव संवेदनो को एक मानसिक धरातल पर विशिष्ट और सश्लिष्ट कर एक अर्थ तथा निर्वचन प्रदान करती है।¹ इस तरह 'प्राइमरी' कल्पना प्रत्यक्ष मात्र है, जो सभी प्रकार के ज्ञान में उपस्थित रहती है। किन्तु 'सेकेण्डरी' कल्पना अर्थात् काव्योचित कल्पना अपने मूल में इस प्रत्यक्ष को स्वीकार करने के कारण 'प्राइमरी' कल्पना से किंचित् साम्य रखने पर भी उससे मात्रा (डिग्री) में भिन्न है। कॉलरिज ने आगे चलकर यह भी सिद्ध किया है कि इन दोनों कल्पनाओं की प्रक्रिया पद्धति ('मोड ऑफ ऑपरेशन') में भी अन्तर है। इस प्रकार इन दो प्रकार की कल्पनाओं के बीच कॉलरिज का पार्यंक्य निरूपण स्वतोव्याघात दोष से पीडित मालूम पड़ता है, क्योंकि एक ओर यह कहा गया है कि 'प्राइमरी' कल्पना और 'सेकेण्डरी' कल्पना

1 यहाँ यह स्पष्ट है कि कॉलरिज द्वारा निर्दिष्ट 'सेकेण्डरी' कल्पना ही सस्कृत काव्यशास्त्र में निरूपित कवि प्रतिभा है। हम काट, कॉलरिज और सस्कृत काव्यशास्त्र के कल्पना सम्बन्धी पारिभाषिक शब्दों की तुलना करते हुए कह सकते हैं कि काट का *Productive Imagination* कॉलरिज के लिए *Primary Imagination* है और यह सस्कृत काव्यशास्त्र के सविकल्पक प्रत्यक्ष से अभिन्न है। इसी तरह काट का *Aesthetic Imagination* कॉलरिज के *Secondary Imagination* से प्रभूत साम्य रखता है, जिनके अर्थ को हम सस्कृत काव्यशास्त्र की 'कवि-प्रतिभा' से व्यक्त कर सकते हैं।

के बीच 'काइण्ड ऑव इट्स एजेन्सी' में पूर्ण सादृश्य है और दूसरी ओर यह कहा गया कि उक्त प्रकार की दोनों कल्पनाओं के बीच 'मोड ऑव इट्स ऑपरेशन' में एकदम अन्तर है। अतः यह प्रश्न विचारणीय हो जाता है कि 'काइण्ड ऑव इट्स एजेन्सी' और 'मोड ऑव इट्स ऑपरेशन' में क्या कोई तात्त्विक अन्तर है? तनिक गहराई में जाने पर कॉलरिज के कथन से ही स्पष्ट होता है कि इनकी दृष्टि में 'प्राइमरी' कल्पना और 'सेकेण्डरी' कल्पना के बीच एक स्पष्ट अन्तर है, जिसे किसी कारणवश ठीक से अभिव्यक्ति नहीं मिल सकी। अन्तर यह है कि 'सेकेण्डरी' कल्पना अर्थात् काव्योचित कल्पना में एक ध्वसात्मक पक्ष (डिस्ट्रक्टिव साइड) रहता है¹ जो 'प्राइमरी' कल्पना में नहीं रहता है। इस तरह 'प्राइमरी' कल्पना में केवल निर्माण है, जब कि 'सेकेण्डरी' कल्पना में कलाकार की चेतन इच्छा (कॉन्शस विल) के सहयोग से सर्वप्रथम (प्राप्त प्रत्यक्षों के बीच) ध्वस आता है, और तब उन ध्वसावशेषों के समीकरण से एक नूतन निर्माण होता है। अर्थात्, 'सेकेण्डरी' कल्पना दैनन्दिन प्रत्यक्षों को तोड़कर जोड़ती है। जोड़ने के पहले यह तोड़ना या निर्माण के पहले यह ध्वस ही 'सेकेण्डरी' कल्पना का विशिष्ट और विभाजक लक्षण है। निष्कर्ष यह निकला कि प्रत्यक्षों को 'तोड़ने' के कारण 'सेकेण्डरी' कल्पना 'प्राइमरी' कल्पना से 'मोड ऑव ऑपरेशन' में भिन्न है और जानकर तोड़े गये प्रत्यक्षों को स्वेच्छया जोड़ने के कारण 'सेकेण्डरी' कल्पना 'प्राइमरी' कल्पना से 'काइण्ड ऑव इट्स एजेन्सी' में पूर्णतः समान है। यद्यपि हमें यह मानना होगा कि 'प्राइमरी' कल्पना के समान 'निर्माण' ही मूलतः 'सेकेण्डरी' कल्पना का उद्देश्य है, 'ध्वस' तो उसका आशिक हेतुभूत मध्यवर्ती है। 'सेकेण्डरी' कल्पना अर्थात् काव्योचित कल्पना 'ध्वस' की डगर से गुजरकर 'निर्माण' के राजपथ पर पहुँचती है। इस 'निर्माण' में 'नवीनता से उत्पन्न रमणीयता' (चार्म ऑव नॉवेल्टी) रहती है। अतः 'प्राइमरी' और 'सेकेण्डरी' कल्पना के इसी भेद को हम शब्दान्तर से दूसरी तरह भी व्यक्त कर सकते हैं। 'प्राइमरी' कल्पना के द्वारा हम परिचित प्रत्यक्षों के सहारे परिचित जगत् में ही रहते हैं जबकि 'सेकेण्डरी' कल्पना के द्वारा हम परिचित प्रत्यक्षों के सहारे किसी रमणीय अपरिचित जगत् में पहुँच जाते हैं। इस प्रकार 'प्राइमरी' कल्पना का सम्बन्ध हमारे व्यावहारिक जीवन से अधिक है और 'सेकेण्डरी' कल्पना का सम्बन्ध हमारे मानसिक अथवा चिन्तनात्मक (कॉन्टेम्प्लेटिव) जीवन से अधिक है।

तुलनात्मक दृष्टि से देखने पर ऐसा लगता है कि कॉलरिज की कल्पना-सम्बन्धी विचारणाओं पर प्लेटो, प्लोटाइनस और पेटर स्टेरो के भी विचार का प्रभाव पड़ा है, यद्यपि कॉलरिज की मौलिकता पर किसी प्रकार की शका नहीं की जा

सकती; क्योंकि इन्होंने कल्पना को न तो ड्राइडन की तरह 'अन्वेपण' (इन्वेन्शन) के अर्थ में लिया है, न एडिसन अथवा बर्गसा की तरह, क्रमशः मानसिक चित्र-चय अथवा 'अवास्तविक' के प्रतीति-चिन्तन के ही अर्थ में। कॉलरिज के पूर्ववर्ती विचारकों में मुरेटोरी ने भी कल्पना पर समर्थ विचार किया है,¹ किन्तु, कॉलरिज ने इनकी तुलना में नयी जमीन काटी है। कॉलरिज की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि इन्होंने कल्पना और 'फैन्सी' के पार्थक्य को युक्तियुक्त ढंग से स्वीकार किया है। हालाँकि इनका यह पार्थक्य-निरूपण प्रोफेसर लोस-जैसे विद्वानों को मान्य नहीं है।² इनकी उक्त मान्यता से असहमति रखनेवाले विचारकों, जैसे लोस या एवरक्राम्बी का यह मत है कि 'फैन्सी' और कल्पना में कोई तात्त्विक भेद नहीं, केवल मात्रा-भेद है, जो विवक्षित सवेग की शक्ति और गुणात्मकता के न्यूनाधिक्य पर निर्भर करता है अर्थात् 'फैन्सी' कल्पना का ही एक 'अतीव प्रयोग' है। एफ. आर. लीविस ने भी कॉलरिज द्वारा प्रस्तुत किये गये कल्पना और फैन्सी के पार्थक्य-निरूपण को कुछ अस्पष्ट माना है। इनका कहना है कि कॉलरिज ने सिद्धान्ततः जिस पार्थक्य को निरूपित किया है, उसे वे व्यावहारिक विनियोग नहीं दे सके हैं।³ फैन्सी और कल्पना पर हम आगे चलकर विस्तार से विचार करेंगे, अतः इस चर्चा को अभी यहाँ समाप्त कर देना उचित है। कॉलरिज के कल्पना-सिद्धान्त को स्पष्टता के साथ समझने के लिए हमें वस्तु और भावक के भावात्मक एकीकरण, जिसे कॉलरिज ने 'कोलेसेन्स ऑव एन ऑब्जेक्ट विद ए सब्जेक्ट' कहा है, पर भी विचार कर लेना चाहिए। यह भावात्मक एकीकरण बहुलांश में भावक, द्रष्टा या प्रमाता की उस ग्राहिका शक्ति पर निर्भर करता है, जिसका कार्य दृश्य वस्तु के छिपे अर्थ-बोध

1. 'कॉलरिज आन इमाजिनेशन', ले आर्द. ए. रिचर्ड्स, वेगन पाब्ल, लन्दन, 1934, पृ. 29-31।

2. 'द रीड टू खण्डू (Xandu)', ले प्रो. लिबिगस्टन लोय, पृ. 103।

3. 'द इम्पॉर्टेंस ऑव स्कुटिनी', एडिटेड बाय एरिक बेन्ड्ले, जार्ज डब्ल्यू स्टेवार्ट, पब्लिशर, इन्डियाना, 1948, पृ. 81। फिर भी अनेक आधुनिक विचारक कॉलरिज द्वारा स्थापित कल्पना और फैन्सी के पार्थक्य को स्पष्टरूपेण स्वीकार करते हैं। उदाहरणार्थ, डा. देवराज ने (कॉलरिज के निदिष्ट सकेतो को ग्रहण करते हुए) फैन्सी और कल्पना के अन्तर को इस प्रकार उपस्थित किया है—“हमारे मत में वैचित्र्यमूलक या धामययानी कल्पना (फैन्सी) तथा यथार्थ कल्पना (इमाजिनेशन) का अन्तर इस प्रकार है। जहाँ द्वितीय कोटि की कल्पना (इमाजिनेशन) का अर्थ आन्तरिक वास्तविकता का पुनर्गठन स्वयं यथार्थ के नियमों के अनुसार करती है, वहीं प्रथम कोटि की कल्पना (फैन्सी) यथार्थ के तत्त्वों की अनियन्त्रित स्वच्छन्दता से एवजित कर डालती है।” टॉस्टाय का एना केरीनिना उपन्यास यथार्थ कल्पना की मूर्ष्टि है, जबकि 'अलिफ्लेना, वैचित्र्यमूलक कल्पना (फैन्सी) की।” —संस्कृति का दार्शनिक विवेचन, ले डा. देवराज, प्रकाशन म्यूरो, उत्तरप्रदेश, 1957, पृ. 231।

(‘इनर सेन्स’) को स्वीकार करना है। इस अर्थ बोध को ग्रहण करने के पूर्व भावक का तीन चार प्रकार की मन स्थितियों से गुजरना पड़ता है—प्रथम सन्निवर्ण का सवेदन-मुख, प्राप्त सवेदनो अथवा प्रभावो का मानसिक प्रसार, प्राप्त मानसिक बिम्बो का किसी धारणा अथवा विचारणा से संयोग, इत्यादि। इतनी विभिन्न मन स्थितियों से गुजरने की अनिवार्य आवश्यकता के कारण ही विभिन्न व्यक्तियों में निहित अर्थ-बोध को ग्रहण करने की अलग-अलग क्षमता रहती है। कॉलरिज ने कल्पना के प्रसंग में उस घनीभूत भावात्मक अर्थ-बोध को वरीयता प्रदान की है, जो प्रमाता और प्रमेय के पार्यंक्य को मिटाकर दोनों को एक कर देता है।¹ इस तरह कॉलरिज उन आत्मनिष्ठ विचारको की कोटि में आते हैं, जो बाह्य वस्तु को भी दृष्टा की आत्म चेतना का प्रक्षेपण आरोपण या विस्तार माना करते हैं।

अब कॉलरिज की कल्पना-सम्बन्धी मान्यताओं को हम यथासम्भव संक्षेप में इस प्रकार रख सकते हैं—कल्पना ज्ञान (सभी प्रकार के ज्ञान) के लिए एक आवश्यक, अपरिहार्य और प्राथमिक तत्त्व है। कोई भी ज्ञान अपने प्राथमिक रूप में कल्पना से मुक्त नहीं हो सकता। अतः कल्पना पर आश्रित कलाकार के कार्य-कलाप सामान्य जनो की मानसिक दैनिकता या कार्यों की तुलना में विलक्षण नहीं हैं। जिस तरह सामान्य जीवन में वस्तुओं का प्रत्यक्ष हमें भाव संचालित करता है, उसी तरह कवि भी उन्हीं वस्तु-प्रत्यक्षों से संचालित होकर वस्तु जगत् या अपनी परिवृत्ति का स्थूल ज्ञान प्राप्त करता है। अतः लोगों की यह धारणा भ्रान्त है कि कवि कल्पना जैसी किसी विलक्षण उन्मादना के वशीभूत होने के कारण एक विलक्षण प्राणी होता है और वह आजीवन अनेक विभ्रमों तथा भ्रान्तियों का शिकार रहता है। किन्तु वास्तविकता यह है कि जीवन और जगत् का सामान्य, वास्तविक और प्राथमिक ज्ञान ही कलाकार की कल्पना के लिए आधारशिला का काम करता है। अतः कल्पना की उपस्थिति के कारण काव्य को जीवन से दूर या पृथक् नहीं मानना चाहिए। सारांश यह है कि दैनिक जीवन के सामान्य वस्तु प्रत्यक्ष का मानसिक विस्तार ही कवि की कल्पना है। यह सूत्र कॉलरिज की कल्पना-सम्बन्धी समग्र मान्यताओं की रीढ़ है। उसी सूत्र के आधार पर कॉलरिज ने यह सिद्ध किया है कि जीवन तथा जगत् के प्रति मनुष्य की सभी सचेत प्रत्यर्पताओं और प्रत्यक्ष में कल्पना की सर्वव्यापी और सार्वत्रिक उपस्थिति रहती है। अतः कविता की अवमानना करना या कल्पना को ठुकराना जीवन-जगत् के दैनिक वस्तु-प्रत्यक्षों की उपेक्षा करना है और कल्पना के द्वारा हमें अपने अनुभूति-प्रवण

1 इस प्रसंग में अनेक आचार्य कॉलरिज के ऊपर जेलिंग का निविड प्रभाव स्वीकार करते हैं।—जिटररी इतिगिम् ए शार्ट हिस्ट्री, से इतिगिम् के डिमेन्ट एण्ड कनीय बुक्स, पब्लिशर्स ऑफ अल्फ्रेड ए. नार्स, न्यूयार्क, 1959, पृ. 395।

जीवन में जो एक प्रकार का सांणीतिक आनन्द-बोध ('सेन्स ऑव म्यूजिकल डिलाइट') मिलता है, उससे अपने को वंचित करना है। सम्भवतः, वस्तु-प्रत्यक्षों के बीच कल्पना की इसी सार्वत्रिक विद्यमानता के कारण कॉलरिज ने कल्पना को 'प्राइमरी एजेण्ट ऑव ऑल पर्सेप्शन' कहा है।¹

कॉलरिज के बाद भी अनेक आलोचकों और चिन्तकों ने कल्पना पर विचार किया है, जिनमें रस्किन, फ्रायड, युंग, ब्रंडले और आई ए रिचर्ड्स उल्लेखनीय हैं, किन्तु हम इनकी अलग-अलग चर्चा न कर (कारण, यह हमारी प्रयोजन सिद्धि के लिए आवश्यक नहीं है) इनकी कल्पना-सम्बन्धी मान्यताओं के समवेत रूप को संक्षेप में प्रस्तुत करेंगे।

आधुनिक कला-विचारकों ने कल्पना के साथ अनुभूति पर विशेष बल दिया है। इनकी दृष्टि में अनुभूति-वेष्टित कल्पना ही वरेण्य होती है। दूसरी बात यह है कि आधुनिक कला-चिन्तकों, जैसे आई ए रिचर्ड्स इत्यादि ने मनोवैज्ञानिक दृष्टि को प्राथमिकता देते हुए कल्पना के ऐन्द्रिय बोध को विशेष महत्त्व दिया है। तीसरे, आधुनिक विचारक विम्ब-विधान का सम्पूर्ण श्रेय कल्पना को देते हैं। चौथी बात यह कि इनकी दृष्टि में भाषा और अभिव्यक्ति की जितनी बारीकियाँ हैं, सभी कल्पना के फल हैं। कल्पना के ही सहारे कवि भाषा और शब्दों में नये अर्थ भरता है² अतः इन विचारकों के दृष्टिकोण से सहमत होकर सोचने पर भारतीय काव्यशास्त्र में बहुधा विचारित वाग्-वैदग्ध्य, वक्रोक्ति, चमत्कार सृष्टि इत्यादि इस कल्पना के ही परिणाम सिद्ध होते हैं। इस प्रकार आधुनिक विचारक कथोक्त अथवा उत्पाद्य प्रसंगों के निर्माण से लेकर विम्ब-विधान, प्रतीक-चयन और रूपक-सृष्टि तक में कल्पना को ही शीर्षस्थान देते हैं।³

सभी प्रत्यक्षों (पर्सेप्शन) में कल्पना की इस सार्वत्रिक विद्यमानता के प्रति काट ने भी ऐसी ही धारणा व्यक्त की है।— सेप्टिसिज्म (Scepticism) एण्ड पोयेट्री, ले डी जी. जेम्स, जार्ज एलेन एण्ड अविन, लन्दन, 1960 पृ. 33-34। साथ ही, प्रत्यक्ष (पर्सेप्शन) की दार्शनिक विवेचना के लिए द्रष्टव्य— द फेनोमेनोलॉजी ऑफ माइण्ड, ले जी डब्ल्यू. एफ. हीगेन, अनुवादक, जे डी बैली (Baillie), जार्ज एलेन एण्ड अविन, लन्दन, 1955, में (पर्सेप्शन) शीर्षक निबन्ध, पृ. 162-178।

“प्रोजेक्शन ऑव मीनिंग इन दू वर्ड्स इट इटसेल्फ एन इमाजिनेटिव प्रोसेस।”—‘कॉलरिज ऑन इमाजिनेशन’, आई ए रिचर्ड्स, पृ. 86।

3 कुछ आधुनिक विचारक कल्पना को एक ऐसी रचनात्मक शक्ति के रूप में स्वीकार करते हैं, जिसके द्वारा सामाजिक अभ्युदय और लोक मंगल की आशा सिद्धि होती है। उदाहरण के लिए द्रष्टव्य— रिस्लेक्शन इन ए मिरर (सेवेण्ड सीरीज) से चार्ल्स मार्गन, मैकमिलन एण्ड को, लंडन, 1946 में मगूहोन ‘क्रिटिकल इमाजिनेशन’ शीर्षक निबन्ध पृ. 75-97।

इस क्रम में हिन्दी के आधुनिक आलोचकों के कल्पना-विवेचन पर विचार कर लेना उचित प्रतीत होता है, क्योंकि इनमें से अधिकांश ने पाश्चात्य, विशेषकर आंग्ल विचारकों का ही अनुगमन किया है। हाँ, शुक्लजी ऐसे एकाग्र मनीषी हैं, जिन्होंने पश्चिम की बातों को ज्यों-का त्यों नहीं रख दिया, बल्कि उन्हें पचाक और समीकृत कर अपने मौलिक चिन्तन के सहयोग से एक नया रूप भी दिया। यो, श्यामसुन्दरदासजी ने भी कल्पना पर विचार किया है किन्तु, इनका चिन्तन गल्प के उदाहरण-जैसा है और उसे अभिव्यक्त करने की भाषा-शैली अशास्त्रीय है। इन्होंने कल्पना का स्वरूप स्पष्ट करते हुए लिखा है—“दार्शनिकों ने सब प्रकार के ज्ञान की पाँच अवस्थाएँ मानी हैं परिज्ञान, स्मरण, कल्पना, विचार और सहजज्ञान। सबसे पहले हम बाह्य पदार्थों का ज्ञान अपनी ज्ञानेन्द्रियों के द्वारा होता है। जब हम किसी मनुष्य के सामने आते हैं, तब हमारे नेत्रों के द्वारा उसका प्रतिबिम्ब हमारे मन पर पड़ता है। इस प्रकार के ज्ञान को परिज्ञान कहते हैं। यदि हमने उस मनुष्य को ध्यान से देखा है, तो पीछे से आवश्यकता पड़ने पर स्मरण शक्ति की सहायता से उस मनुष्य के रूपादि का कुछ ध्यान कर सकते हैं। “मान लीजिये कि उक्त मनुष्य एक अंग्रेज है। हमने एक सन्यासी को भी देखा है और हमें उस सन्यासी के रूप, आकार तथा उसके वस्त्रों के रंग का स्मरण है। अब हम चाहें तो अपने मन में उस अंग्रेज का सूट-बूट छीनकर उसे सन्यासी का नेत्रा वस्त्र पहना सकते हैं और तब हमारी मानसिक दृष्टि के सामने एक अंग्रेज सन्यासी का चित्र उपस्थित हो जाता है। मन की एक विशेष क्रिया से स्मरण-शक्ति द्वारा सचित अनुभवा को विभक्त कर और फिर उनके पृथक् पृथक् भागों को इच्छानुसार जोड़कर हमारे मन में एक नवीन व्यक्ति की रचना कर ली, जिसका अस्तित्व बाह्य-जगत् में नहीं है। मन की इस क्रिया को कल्पना कहते हैं।” निश्चय ही, कल्पना के स्वरूप का यह स्पष्टीकरण अव्याप्तिग्रस्त है, क्योंकि उक्त उदाहरणशैल विवर्तन में जो कुछ कहा गया है, वह कल्पना की एक दोषपूर्ण दृष्टि है (जैसे—परस्थापन या संयोगीकरण) कल्पना का समग्र रूप नहीं। पुनः श्यामसुन्दरदासजी ने ‘साहित्यालोचन’ के अन्तर्गत ‘कवि-कल्पना’ शीर्षक उपखण्ड

- 1 मन और कल्पना के सम्बन्ध में भारतीय दार्शनिकों की दृष्टि से आज और भी विचार-विमर्श की अपेक्षा है। जब त्रिगुणरमक मन में निरव्यवचन गुणों का अन्तर्भाव होता है, तब कल्पना की अनेक भूमिकाओं का आविर्भाव होता है। अतः मन सम्बन्धी भारतीय ज्ञान के विविध अध्येताओं की चाहिए कि वे मन और कल्पना की सापेक्षता पर विस्तृत विचार करें, त्रिगुण यह स्पष्ट हो जाय कि विभिन्न प्रत्यक्ष-वृत्तियों—प्रमाण, विषय, विस्मय, निद्रा स्मृति इत्यादि के आधार पर निरूपित मन के विभिन्न प्रकारों—शिव, मूढ़, विशिष्ट, एकाग्र और निरुद्ध—में तथा मधुमती, मधुप्रतीका, विशोका, सत्कारोपा इत्यादि मन की विभिन्न अवस्थाओं से कल्पना का क्या सम्बन्ध है।

मे जहाँ कल्पना के महत्त्व, कल्पना की सत्यता, कल्पना-शक्ति से सौन्दर्यलालसा के उद्दीपन, कल्पना और प्रकृति तथा कल्पना में ज्ञान के समजन, इत्यादि पर विचार किया है, वहाँ चिन्तन से अधिक लेखक का कवित्व ही फूट पड़ा है।¹ अतः श्यामसुन्दरदासजी के विवेचन से हमें कल्पना के विचार-विश्लेषण के निमित्त कोई तात्त्विक प्रकाश नहीं मिलता है।

यह तात्त्विक प्रकाश हिन्दी आलोचकों के बीच शुक्लजी के कल्पना निरूपण से सर्वाधिक मिल पाता है। अतः यहाँ हम शुक्लजी के कल्पना-सिद्धान्त पर तनिक विस्तार में विचार करने की चेष्टा करेंगे। शुक्लजी के अनुसार काव्य का सारा रूप विधान कल्पना पर निर्भर रहता है। इस कल्पना का आविर्भाव प्रकृति तथा मन के पारस्परिक सम्बन्धों से होता है।² किन्तु, शुक्लजी ने इन परिप्रेक्ष्यों के अलावे कल्पना पर रस-दृष्टि से भी विचार किया कि रसनिष्पत्ति में कल्पना का योग क्या है, क्योंकि ये आमूलचूल रसवादी थे। इन्होंने 'काव्य में रहस्यवाद' शीर्षक निबन्ध में लिखा है—“विलायती साहित्य में कल्पना की धूम देखकर कुछ लोग कहते हैं कि ‘वाक्य रसात्मक काव्यम्’ में कल्पना पक्ष बिल्कुल छूट गया है। पर जो लोग रस-पद्धति को जानते हैं, वे आधुनिक मनोविज्ञान द्वारा निरूपित भाव के स्वरूप से भी परिचित हैं। वह एक वृत्ति-चक्र है, जिसके अन्तर्गत प्रत्यय, अनुभूति, इच्छा, गति या प्रकृति और शरीर-धर्म आते हैं। इस प्रकार स्पष्ट है कि काव्य के सम्पूर्ण विभाव और अनुभाव कल्पना द्वारा ही योजित होते हैं। दूसरी ध्यातव्य बात यह है कि शुक्लजी ने काव्य के उपादानों में भाव को छोड़कर शेष सभी को कल्पना की सीमा के अन्तर्गत माना है। किन्तु एक अवस्था में इन दोनों—भाव और कल्पना—का भी समीकरण होता है। इसे संकेतित करते हुए शुक्लजी ने लिखा है कि रसकाल में दोनों (भाव और कल्पना) का युगपत् अन्योन्याश्रित व्यापार होता

1 दो तीन उदाहरण देखिए —(क) “विज्ञान में जो बुद्धि है दर्शन में जो दृष्टि है वही कविता में कल्पना है।” (ख) ‘कल्पना सत्य होनी चाहिए और यह सत्य की साधना बड़ी ही दुस्तल्य है। प्रकृति की विस्तृत, दुर्गम निधि से सत्य कल्पना के रत्न चुन लेना और चुनकर कविता में इस भाँति सजा देना कि वह लोक हृदय का द्वार बन जाय, साधारण कवियों का काम नहीं है।’ (ग) ससार के कवियों ने अपनी प्रतिभा की स्वतन्त्र गति से मनुष्य की भिन्न भिन्न रुचि के लिए सामग्री एकत्र की है और भाँति भाँति में उसकी सौन्दर्य सज्जमा को उद्दीप्त किया है तथा उसकी कल्पना शक्ति को वास्तविक जीवन का अलंकार बना दिया है।’—माहि याचोचन, से श्यामसुन्दरदास, इण्डियन प्रेस, प्रयाग सन् 2008 पृ 103-105।

2 ‘इमाजिनेशन कम्प प्राँस द माइण्ड्स रेसॉयस ट नेचर।’—कॉलरिज ऑन इमाजिनेशन, आई ए टिवर्स, पृ 127।

है। तदन्तर, इन्होंने कल्पना के दो मुख्य प्रकारों का निरूपण किया है—विधायक कल्पना और ग्राहक कल्पना। अनुभाव और विभाव दोनों पक्षों के विधान के लिए भी और सम्यक् ग्रहण के लिए भी कल्पना-शक्ति अपेक्षित है। विधान के लिए कवि में 'विधायक कल्पना' अपेक्षित होती है और सम्यक् ग्रहण के लिए पाठक या श्रोता में 'ग्राहक कल्पना'।² आगे इन्होंने कवि और पाठक की कल्पना के मात्रा-भेद और स्वरूप भेद को स्पष्ट करते हुए लिखा है, "श्रोता या पाठक" में यह सहृदयता या भावुकता अधिक अपेक्षित होती है, कल्पना-क्रिया कम। कवि की विधायक कल्पना रस की तैयार सामग्री उनके सामने रख देती है। कवि-धर्म में कल्पना की बहुत आवश्यकता होती है, पर यह कल्पना विशेष प्रकार की होती है। इसकी द्रिया कवि की भावुकता के अनुरूप होती है। कवि अपनी भावुकता की तुष्टि के लिए ही कल्पना को रूप विधान में प्रवृत्त करता है।³ पुनः शुक्लजी ने कल्पना के स्वरूप को और भी स्पष्ट करने के लिए भाव एवं अनुभूति की चर्चा करते हुए लिखा है, "जब भाव की उमंग ही कल्पना को प्रेरित करती है, तब कवि का मूल गुण भावुकता अर्थात् अनुभूति की तीव्रता है। कल्पना उसकी सहयोगिनी है। पर ऐसी सहयोगिनी है, जिसके बिना कवि अपनी अनुभूति को दूसरे तक पहुँचा ही नहीं सकता। अनुभूति को दूसरे तक पहुँचाना ही कवि-धर्म है। अतः हम कह सकते हैं कि कल्पना और भावुकता कवि के लिए दोनों अनिवार्य हैं। भावुक जब कल्पना-सम्पन्न और भागा पर अधिकार रखनेवाला होता है, तभी कवि होता है।"⁴

शुक्लजी की कल्पना सम्बन्धी मुख्य मान्यताओं को हम निम्नलिखित खण्डों में विभक्त कर उपस्थित कर सकते हैं :—

क शुक्लजी ने वाच्योचित कल्पना के लिए वासना का योग अनिवार्य माना है। "वासना की सहकारिणी होकर जब कल्पना काम करती है, तभी वह वाच्योचित कल्पना होती है। वासना-कल्पना के सहयोग से भावों के विषय भी प्रत्यक्ष किये जाते हैं और भाव भी व्यक्त किये जाते हैं। सच्चे वाच्य में प्रत्यक्षीकरण के लिए इन दोनों का संयोग परम आवश्यक है।"⁵

त शुक्लजी के अनुसार कल्पना का प्रधान कर्मक्षेत्र रस का आधार खड़ा करनेवाला विभावन-व्यापार है। इन्होंने स्पष्ट लिखा है कि "रस का आधार खड़ा

1. विश्वासनि, भाग 2, से रामचन्द्र कृष्ण, 'वाच्य में रहस्यवाद' जीर्णतः निबन्ध, पृ. 113

2. वही, भाग 2, पृ. 89

3. वही, पृ. 103-104

4. वही, पृ. 104

5. रसभीमांग, से रामचन्द्र कृष्ण, पृ. 90-91, वाच्यी वागरी प्रचारिणी सभा, मयूर 2006

करनेवाला जो विभावन व्यापार है, कल्पना का प्रधान वर्मक्षेत्र वही है।”¹

ग शुक्लजी की दृष्टि में कल्पना के महत्त्व का प्रमुख कारण यह है कि “वाक्य शब्द व्यापार है। वह शब्द-सकेतो के द्वारा ही अतस् में वस्तुओं और व्यापारों का मूर्तविधान करने का प्रयत्न करता है। अतः जहाँ तक वाक्य की प्रश्रिया का सम्बन्ध है, वहाँ तक रूप और व्यापार कल्पित ही होते हैं। कवि जिन वस्तुओं और व्यापारों का वर्णन करने बैठा है, वे उस समय उसके सामने नहीं होते, कल्पना में ही होते हैं। पाठक या श्रोता अपनी कल्पना द्वारा ही उनका मानस साक्षात्कार करके उनके आसम्बन्ध से अनेक प्रकार के रसानुभव करता है।”²

घ शुक्लजी ने काव्यान्तर्गत रूप विधान के तीन प्रकार माने हैं (प्रत्यक्ष रूप-विधान, स्मृत रूप-विधान और सम्भावित या कल्पित रूप-विधान), किन्तु इन्होंने ‘कल्पित रूप विधान’ के अन्तर्गत ही कल्पना पर मुख्यतः विचार किया है। इसके अनुसार इस कल्पित रूप-विधान के दो प्रकार हैं—प्रस्तुत रूप-विधान और अप्रस्तुत रूप विधान।³ यह प्रस्तुत रूप-विधान प्राचीन आचार्यों का विभाव पक्ष ही है, जिसके अन्तर्गत आलम्बन और उद्दीपन—दोनों आते हैं। अतः शुक्लजी ने भारतीय काव्य-दृष्टि के प्रस्तोता की भूमिका में आकर भी कल्पित रूप-विधान पर विचार किया है।⁴ सम्भवतः भारतीय काव्य-दृष्टि के प्रति आग्रह रखने के कारण ही शुक्लजी ने पाश्चात्य विचारकों की तरह कल्पना का सम्बन्ध केवल काव्य के बोध-पक्ष में नहीं माना है, बल्कि उसके भाव-पक्ष से भी।⁵

च शुक्लजी के अनुसार कल्पना के गण्य कार्य ये हैं—काव्यवस्तु का रूप-विधान करना, अनुभाव बड़े जानेवाले व्यापारों और चेष्टाओं का संयोजन करना, अप्रस्तुतों की योजना करना तथा लक्षणा और व्यञ्जना की सहायता से भाषा-शैली को अधिक व्यञ्जक एवं भाविक बनाना। इस प्रकार शुक्लजी की दृष्टि में कल्पना

1 रसमीमांसा, ले. रामचन्द्र शुक्ल पृ. 105 काशी नागरी प्रचारिणी मण्डल, सन 2006

2 वही, पृ. 263

3 वही, पृ. 301

4 वही पृ. 303

5 कल्पना काव्य का बोधपक्ष है। कल्पना में आई हुई रूप-व्यापार-योजना का कवि या श्रोता को अतः साक्षात्कार या बोध होता है। पर इस बोधपक्ष के अनिश्चित काव्य का भावपक्ष भी है। कल्पना को रस-योजना के लिए प्रेरित करनेवाले और कल्पना में आई हुई वस्तुओं में श्रोता या पाठक को रमाने वाले रति कल्पना, बोध, उत्साह आश्चर्य इत्यादि भाव या मनोविकार होते हैं। इसीसे भारतीय दृष्टि ने भावपक्ष को प्रधानता दी और रस के मिथ्यात्व की प्रतिष्ठा की। पर पश्चिम में ‘कल्पना’ ‘कल्पना’ की पुकार के सामने धीरे धीरे समीक्षकों का ध्यान भावपक्ष से हट गया और बोधपक्ष ही पर चिढ़ गया। — रसमीमांसा ले. रामचन्द्र शुक्ल, नागरी प्रचारिणी मण्डल, काशी, सन् 2006 पृ. 308।

रसावयवों का निर्माण और अप्रस्तुतों की योजना कर भावोत्कर्ष अथवा रस-संचार में सहायता पहुँचाती है।

छ निष्कर्षात्मक बात यह है कि कल्पना के प्रति शुक्लजी का दृष्टिकोण वस्तुनिष्ठ है। इसलिए हम इनकी कल्पना-सम्बन्धी विचारणाओं में प्रत्यक्षाश्रित वस्तुपरकता पाते हैं। इन्होंने इस प्रत्यक्षाश्रित वस्तुपरकता की विवृति करते हुए लिखा है कि “प्रत्यक्ष रूप-विधान के उपादान से ही कल्पित रूप-विधान होता है। जन्मान्ध अपने मन में स्पष्ट रूप-विधान नहीं कर सकते। जिस प्रकार प्रत्यक्ष अनुभूति से कलानुभूति को एकदम अलग कहने की चाल योरोप में चली, उसी प्रकार प्रत्यक्ष रूप-विधान से कल्पित रूप विधान को असम्बद्ध घोषित करने की रुढ़ि प्रतिष्ठित हुई। ‘कल्पना’ की एक निरासी दुनिया कही जाने लगी और कवि लोग दूसरी सृष्टि बनानेवाले विश्वामित्र हुए। पर थोड़ा विचार करने पर यह उक्ति स्तुतिपरक ही ठहरती है। सारे वर्ण और सारी रूप-रेखाएँ, जिनसे कल्पित मूर्तिविधान होता है, बाह्य-जगत के प्रत्यक्ष बोध से प्राप्त हुई हैं।” “ऐसी दशा में यह कहना कि प्रत्यक्ष रूप-विधान से कवि के काल्पनिक रूपविधान का कोई सम्बन्ध नहीं, बान बनाना ही माना जायगा।”¹

इस तरह प्रत्यक्षाश्रित वस्तुपरकता पर अधिक बल देने का अर्थ यह है कि शुक्लजी कल्पना का आधार इन्द्रिय-बोध को मानते हैं। फलस्वरूप, पश्चिम के जिन विचारकों ने इन्द्रिय-बोध से परे कल्पना का स्वतन्त्र अस्तित्व माना है, शुक्लजी ने उनका खण्डन किया है।² अतः स्पष्ट है कि इन्होंने कल्पना पर लौकिकता, इन्द्रियबोध और प्रत्यक्ष की दृष्टि से ही विचार किया है।³

हिन्दी आलोचना में, प्रायः कल्पना-सम्बन्धी सिद्धान्तों को लेकर आचार्य शुक्ल की तुलना एडिसन के साथ की जाती है और इन दोनों के बीच कुछ साम्य तथा कुछ वैपम्य को ढूँढ़ा जाता है। डॉ॰ रामविलास शर्मा ने इन दोनों की कल्पना-

1. रामभीमाभा, से रामचन्द्र शुक्ल, बाबू नागरी प्रचारिणी सभा, सवन् 2006, पृ. 299-300

2. शुक्लजी के इस खण्डन के सम्बन्ध में डॉ॰ रामविलास शर्मा का कहना है कि ‘उनका (शुक्लजी का) प्रत्यक्ष विरोध जो वे जैसे भाववादियों से है, अप्रत्यक्ष विरोध कॉन्स्टिज-जैसे भाववादियों से भी है, जिन्होंने कल्पना की शाश्वत और निरपेक्ष सत्ता का पर्याय मान लिया था और मनुष्य की व्यावहारिक कल्पना को उसी परम सत्ता का अंग मान लिया था।’—आचार्य रामचन्द्र शुक्ल और हिन्दी आलोचना में डॉ॰ रामविलास शर्मा, विनोद पुस्तक मन्दिर, आगरा, सवन् 2012, पृ. 248।

3. ‘शुक्लजी कल्पना का आधार लौकिक मानते हैं। उनकी दृष्टि से सगर-सागर की इतराओं से ही कल्पना का निर्माण होता है। इसीलिए उन्होंने कल्पना की सौकीनता, अनौचित्य अथवा इच्छाधी व्यापार का खण्डन किया है।’—आचार्य शुक्ल के समीक्षा सिद्धान्त, से डॉ॰ रामविलास शर्मा, सवन् 2015, वाराणसी, पृ. 242।

सम्बन्धी मान्यताओं के अन्तर को निरूपित करते हुए लिखा है कि "....शुक्लजी दो तरह का रूप-विधान बतलाते हैं। एक तो प्रत्यक्ष देखी हुई वस्तुओं का ज्यों का त्यों प्रतिबिम्ब होता है, दूसरा इनके आधार पर खड़ा किया हुआ नया वस्तु व्यापार-विधान होता है। पहला रूप विधान स्मृति है, दूसरा कल्पना। एडिसन ने स्मृति को भी कल्पना का नाम दिया है। शुक्लजी ने वह स्थापना अमान्य ठहरा दी है। इसके सिवा प्रत्यक्ष या स्मरण द्वारा जागरित वास्तविक अनुभूति भी विशेष दशाओं में रमानुभूति की कोटि में आ सकती है—यह स्थापना एडिसन के चिन्तन से बहुत दूर है।"¹ किन्तु, इसका यह आशय नहीं है कि एडिसन और शुक्लजी में केवल मतभेद या वैपम्य ही है। डॉ० रामबिलास शर्मा भी स्वीकार करते हैं कि शुक्लजी अप्रेजी आलोचकों के बीच एडिसन से ही सर्वाधिक निकट पड़ते हैं², यद्यपि यह निकटता शुक्लजी की सीमा नहीं बन सकी। कारण, कल्पना से सम्बन्धित जिस प्रश्न का कोई समाधान एडिसन नहीं दे सके थे, शुक्लजी ने एक तीक्ष्ण-धी समीक्षक की तरह उसका भी हल निकाला। इन्होंने कल्पना का सम्बन्ध भावानुभूति से जोड़ा और उसे रस-सिद्धान्त के आलोक में एक नयी परिणति दी।

शुक्लजी की इस चर्चा को समाप्त करने के पूर्व यह कह देना आवश्यक है कि शुक्लजी हिन्दी आलोचना में कल्पना के प्रारम्भिक विचारक थे। अतः कल्पना की सीमारेखाओं के निर्धारण और उसके सामान्य स्वरूप के विश्लेषण में ही इनकी पर्याप्त शक्ति व्यय हो गयी, फलस्वरूप कल्पना के विविध भेद अथवा प्रकारों के निर्धारण पर इनकी सम्यक् दृष्टि नहीं पड़ सकी। सम्भवतः शुक्लजी इसके प्रति सचेष्ट भी नहीं हो सके थे। इसलिए कल्पना सम्बन्धी इनकी सम्पूर्ण विचारणाओं में कल्पना के साथ विशेषण की तरह प्रयुक्त कुछ शब्दों को ही प्रकार-बोधक रूप में ग्रहण कर सन्तोष मान लेना पड़ता है। पुनः, ऐसे विशेषण भी प्रकार-निर्धारण की दृष्टि से हमें बहुत दूर से जाने में असम हैं। विधायक कल्पना

1. आचार्य रामचन्द्र शुक्ल और हिन्दी आलोचना—ले डॉ० रामबिलास शर्मा विनोद पुस्तक मन्दिर, आगरा, सन्त 2012 पृ० 249।

2. डॉ० रामबिलास शर्मा ने भी शुक्लजी पर एडिसन के प्रभाव तथा विचार साम्य को स्वीकार किया है। "अभिनव परम्परादिष्टों में शुक्लजी ने एडिसन का गम्भीर अध्ययन किया था। उससे कल्पना सिद्धान्त तथा कल्पनान्द अपना काव्यान्द के विधान स्वप्नों से के बहुत दूर तक प्रभावित थे।" दोनों आचार्य वस्तुशायी सिद्धान्त के समर्थन में, काव्यान्द को शौकिक तथा सांभोय मानने में, कल्पनान्द या काव्यान्द के स्वरूप की व्याप्ति के निर्धारण में, कल्पनान्द की विशेषताओं के निरूपण में काव्य रचना तथा काव्यान्वादन में कल्पना के महत्त्व की स्वीकृति में, प्रकृति में, प्रकृति के प्रत्यक्ष दर्शन तथा आलम्बन के वर्णन में स्वतन्त्र कोटि का काव्यान्द मानने में, काव्यगत न्याय, मर्यादा आदि के समर्थन में तथा वर्णन में सन्निष्टता सिद्धान्त के समर्थन में बहुत दूर तक साम्य रखते हैं।"—आचार्य शुक्ल के समीक्षा-सिद्धान्त में डॉ० रामबिलास शर्मा कर्मभूमि प्रकाशन मन्दिर, वाराणसी, पृ० 449।

और ग्राहक कल्पना, जो कल्पना के स्थूलतम भेद हैं, के अलावे शुक्लजी ने केवल स्मृत्याभास कल्पना और अनुमानाश्रित प्रत्यभिज्ञानरूपा कल्पना का पुन-पुन उल्लेख किया है, और एकाधवार सावयव कल्पना तथा विभाव-विधायक कल्पना का भी। इस तरह इनकी विचारणाओं का अधिकांश सम्बन्ध कल्पना के स्वरूप-पक्ष में ही है। दूसरी घ्यातव्य बात यह है कि इन्होंने कल्पना पर केवल काव्य (उसमें भी विशेषकर कविता) की दृष्टि में विचार किया है, सम्पूर्ण सलित-कलाओं के विस्तृत सन्दर्भ में नहीं। अतः कल्पना को सलितकला का एक प्रमुख तत्त्व मानकर उसका सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन प्रस्तुत करते समय हमें शुक्लजी के कल्पना-सिद्धान्त से आशिक प्रकाश ही मिल पाता है।

शुक्लजी हिन्दी आलोचकों तथा साहित्यकारों ने भी प्रसंगवश (आलोच्य विषय के प्रसंग में) कल्पना पर विचार किया है, जिसमें मौलिकता का प्रायः अभाव-सा मिलता है। इन विचारकों ने या तो शुक्लजी के कल्पना-सिद्धान्त की शब्द भेद से आवृत्ति की है या कॉलरिज के कल्पना-निरूपण की छाया ग्रहण की है अथवा शुक्लजी और कॉलरिज के निरूपणों को एक साथ मिला-जुलाकर उपस्थित कर दिया है।¹ अतः शुक्लजी हिन्दी आलोचना में कल्पना पर तात्त्विक विचार की दृष्टि से कोई नवीन या उल्लेख्य सामग्री नहीं मिलती है।

अब हम उपर्युक्त उल्लेख्य विचारकों के कल्पना-सिद्धान्तों के सर्वेक्षण के बाद और कल्पना की निजी तात्त्विक समीक्षा के पूर्व एक बहुधा विचारित प्रश्न का विवेचन प्रस्तुत करेंगे। वह है—कल्पना और 'फैसी' का स्वरूप-भेद, पार्थक्य-

- 1 जैमे कॉलरिज और शुक्लजी के निरूपणों का यह मिला-जुला रूप हम डॉ. देवराज के कल्पना विचार में देख सकते हैं। डॉ. देवराज कल्पना को अनुभव निरपेक्ष कोई मानसिक व्यापार नहीं मानते हैं। इनके अनुसार कल्पना बुद्धि का एक सक्रिय पहलू है और इसके विस्मृति तथा व्यापृत होने का क्षेत्र अनुभूति सापेक्ष है। कल्पना का विवेचन करते हुए इन्होंने लिखा है—'मानसशास्त्री प्रायः स्मृति और कल्पना का एक साथ वर्णन करते हैं। दोनों में समानता है और भेद भी। स्मृति और कल्पना दोनों में अतीत अनुभवों की आवृत्ति होती है। भेद यही है कि जहाँ स्मृति में (1) यह चेतना रहती है कि स्मृत अनुभव पहले कभी ज्ञान का विषय हुए थे, और (2) अनुभवों का प्रायः वही तम या सगठन होता है जो उनके प्रथम ग्रहण के समय था, वहाँ कल्पनागत आवृत्ति में 'पूर्वानुभव' की चेतना नहीं होती तथा अनुभूत तत्त्वों का क्रम या सगठन भी बदल जाता है। संक्षेप में, कल्पना का काम अनुभूत तत्त्वों को नये ढंग से सगठित करके नयी समष्टियों (Wholes) में ढालना है। —छायावाद का पतन, ले. डॉ. देवराज प्रथम संस्करण, पृ. 83।

2. आनन्दकुमार स्वामी ने 'फैसी' के लिए 'बानना' शब्द का प्रयोग किया है। देखिए—'द ट्रान्स्फॉर्मेशन ऑफ आर्ट', ले. आनन्दकुमार स्वामी, ओवर पब्लिकेशन, 1956 पृ. 45। हिन्दी में 'फैसी' के लिए 'सलित कल्पना', 'अनिकल्पना' या 'उपकल्पना', शब्द का व्यवहार मिलना है। किन्तु हम अपने विवेचनों के आधार पर पायेंगे कि ये शब्द 'फैसी' के पूरे अर्थ को नहीं दोषते हैं।

निरूपण तथा व्यपदेश निर्धारण। इस प्रश्न के सम्बन्ध में हमें बहुत भिन्न मान्यताएँ मिलती हैं। कुछ विचारक 'फैंसी' को कल्पना का निम्न, वृक्ष या अल्प रूप मानते हैं, कुछ विचारक 'फैंसी' को कल्पना से श्रेष्ठ मानते हैं और कुछ विचारक दोनों को एक ही अर्थ का द्योतन करनेवाला पर्यायवाची मानते हैं। किन्तु, अधिक मान्यता इसी पक्ष को मिल सकी है कि 'फैंसी' कल्पना का एक अवर या निम्न रूप है, अर्थात् 'फैंसी' उपकल्पना या अतिकल्पना है। अतः हम सर्वाधिक मान्य इसी पक्ष को लेकर अपनी विवेचना प्रारम्भ करेंगे और शेष दो पक्षों की प्रसंगानुसार यथास्थान संक्षिप्त चर्चा कर देंगे।

कॉलरिज ने ही, सर्वप्रथम, 'फैंसी' की व्यवस्थित परिभाषा दी है।¹ इनके द्वारा निरूपित 'फैंसी' को हम एक प्रकार की नेतिमूलक अहंता ('निगेटिव

- 1 यहाँ यह स्मरणीय है कि 'फैंसी' को काण्ट ने एक प्रकार का उपलक्षित संयोजन—'फिगरेटिव सिन्वेसिम' कहा है। इतानियन में 'फैंसी' के लिए '*Imaginazione*' शब्द का व्यवहार होता है और कल्पना के लिए '*fantasia*' का। अठारहवीं शताब्दी की आलोचना में प्रायः ये शब्द पर्यायवाची की तरह प्रयुक्त होते थे। प्लेटो में 'लिप्सिक्' में 'फैंटेसिया' की बड़ी आलोचना की है। इनके अनुसार 'फैंटेसिया' आत्मा के निम्न स्तर की वह बुद्धि है, जो भ्रम और इतहास की सृष्टि करती है तथा मनुष्य की तकशोल चर्चा को ध्वस्त कर उसे सवेय का पुत्र बना देती है। अरस्तू ने 'फैंटेसी' की कुछ अधिक सुविचारित व्याख्या प्रस्तुत करने की चेष्टा की है। इन्होंने 'फैंटेसी' को सवेदन सम्मति, स्मृति और बुद्धि का उपासी भाषा है। इनके अनुसार 'फैंटेसी' चिन्तन की आहुति प्रदान करनेवाली सर्वोत्तम शक्ति है। कोई भी विचार 'फैंटेसी' की सहायता के बिना निर्मित नहीं हो सकता। किन्तु अरस्तू भी प्लेटो की तरह 'फैंटेसी' का सम्बन्ध कुछ अंश में आत्मा के निम्न स्तरों से मानते थे। तदनन्तर सोक्राइटस और क्रिस्टिलियन ने 'फैंटेसी' को मनावेय (वैसन) से सम्बन्धित माना। तब कुछ दिनों के बाद 'फैंटेसी' में नवीन अर्थोन्मेष हुआ और उसका पर्याय '*Imaginatio*' शब्द बन गया। मध्यकाल तक ये दोनों शब्द साहित्य में पर्याय की तरह व्यवहृत होते रहे। मध्यकाल के बाद '*fantasia*' और '*Imaginatio*' में यह अन्तर माना गया कि पहले में संयोजक या उत्पादक शक्ति प्रधान है—और दूसरे में पुनरुत्पादक प्रक्रिया। 'फैंटेसिया' (Fantasia) शब्द पाश्चात्य संयोजकशास्त्र में भी एक विशिष्ट अर्थ में प्रचलित है जो कल्पना-विवेचन के प्रसंग में आनेवाली 'फैंटेसिया' से भिन्न है किन्तु संयोजकशास्त्र की 'फैंटेसिया' में भी आश्चर्य, कीचूहल और मुक्त भाव की विशेष-मानता रहती है। *Leonard G Ratner* ने 'फैंटेसिया' के स्वरूप की स्पष्ट करते हुए लिखा है—“The fantasia is a piece. It appeals to sense of the improvisatory, the element of surprise is cultivated, the music seems to wander freely without balance of phrase or well-defined cadences. The figures in a fantasia are brilliant, the harmony is boldly exploratory”—*Leonard G Ratner, Music—The Listener's Art*, New York, 1957, p 213

कैपबिलिटी') वह सपते हैं।¹ नैतिमूलक अहंता का अर्थ मनुष्य की वह शक्तता है, जिसके सहारे वह तथ्यों और तर्कों का आश्रय लिए बिना ही कुछ काल के लिए अनेक अनिश्चयों, रहस्यमय इलुहामों और सन्देहों के बीच रम सकता है। सचमुच, 'कैसी' ऐसे दूरस्थ और असदृश बिम्बों या वस्तुओं को एक समीकरण अथवा संयोजन में लाती है, जिनमें धर्म-साम्य, गुण-नाम्य या रूप-साम्य की दृष्टि से अनुकूलता या पारस्पर्य का अंश अत्यन्त कम रहता है। अतः 'कैसी' को एक प्रकार से 'जबस्टापोजीशन ऑफ अनरिनेटेड ऑब्जेक्ट्स' भी कहा जाता है।² साथ ही 'कैसी' से निर्मित बिम्बों में प्रायः तर्क और इच्छा शक्ति ('श्वायस एण्ड विल') की प्रधानता रहती है, किन्तु, यह विनियोजित तर्कशक्ति अत्यन्त अन्तर्मुख और बौतुकपूर्ण होती है। दूसरी ओर कल्पना एक ऐसी सृष्टि है, जिसमें अनेक बिम्बों का समीकरण नहीं होता, बल्कि एक बिम्ब ही प्रधान रहकर अनेक सम्बद्ध बिम्बों की सृष्टि करता है। अर्थात्, कल्पना द्वारा निर्मित बिम्ब विधान में अनेकता का वैविध्य नहीं, उसकी अन्तरंग एकता यानी साम्य की प्रधानता रहती है। कल्पना द्वारा निर्मित बिम्ब विधान की दूसरी विशेषता यह है कि उसमें स्मृति का अंश, अतः वस्तु-बोध अवश्य विद्यमान रहता है। तीसरी विशेषता यह है कि कल्पना से बने बिम्ब 'कैसी' में निर्मित बिम्बों की तरह खाका (डाइग्राम) मात्र नहीं होते बल्कि भावाक्षिप्त या भावनाविष्ट ('रिचली रोण्ड विद फीलिंग') हुआ करते हैं। चौथी विशेषता यह है कि कल्पना मानव मन की अनेक स्थितियों को चेतना के 'एक क्षण' में केन्द्रित और स्मृतिमान कर देती है। इसलिए कल्पना अपनी उड़ान में भी केन्द्रगामिता को नहीं भूलती है। अतः मूर्तिविधान,³ केन्द्र-

- 1 कैसी को परिभाषित करते हुए कॉलेरिज ने 'वायप्रफिया लिटरररिया' के लेखों परिलक्ष्य से लिखा है— 'Fancy has no other counters to play with, but than a mode of pace while it is mena of the will, with the ordinary memory the fancy must receive all its materials readymade from the law of association' — *Biographia Literaria, Coleridge, London, 1939, p 160*

- 2 आलोचना में व्यावहारिक ढंग से 'कैसी' की विवृति के लिए द्रष्टव्य— जॉन बीट्स'स 'कैसी', से जे आर काल्डवेल कानॉल यूनिवर्सिटी प्रेस, 1955।

- 3 कॉलेरिज ने कल्पना को एनेम्प्लास्टिक पावर कहा है। एनेम्प्लास्टिक शब्द 'eisenoplasty' से बना है जिसका अर्थ होता है 'को-आइनेशन' अर्थात् एकीकरण— द फैंकटो रैट कॉम्स द मेरी इन दू घन। इसलिए विरोधि समागम (रिकॉन्सिलियेशन ऑफ ऑपोजिट्स) को भी कल्पना का एक गुण माना जाता है। वस्तुतः कल्पना दो या अनेक दूरस्थ वस्तुओं के बीच मायास बुद्धि के सहारे अपना अनायास ही सांस्थिक ऐक्य स्थापित कर देनेवाली एक विचित्र सप्रयत्नशील जादूमयी शक्ति है।

गामी संयोजन¹ और समीकरण, कॉलरिज के अनुसार, कल्पना के विभाजक लक्षण है। फलस्वरूप कल्पना के बिम्ब जहाँ इक्वरे, विशिष्ट और आशु होते हैं, वहाँ 'फेंसी' के बिम्ब स्थिर और चाकचिक्य से भरे होते हैं। पुनः कल्पना में दो तत्त्वों की आत्यन्तिक आवश्यकता रहती है—भावना एवं स्मृति की। किन्तु, 'फेंसी' में स्मृति का अंश नगण्य रहता है और भावना रहती भी है, तो आवेशयुक्त एवं तत्पर नहीं, शिथिल और निबल। इसलिए 'फेंसी' सर्वत्र नन्दतिक बोध की निम्न अवस्थाओं से सम्बन्धित रहती है। इसमें लावण्य रहता है और यह अधिक-से-अधिक रजक अथवा 'सुन्दर' की कोटि तक पहुँच सकती है, किन्तु, इसमें कभी भी 'उदात्त' की सृष्टि नहीं हो सकती। तदनन्तर, 'फेंसी' में वस्तुबोध नहीं के बराबर रहता है। इसे ही (कल्पना को नहीं) हम प्लेटो की 'फैंटेसिया' कह सकते हैं, जिसे उन्होंने सत्य का विलोम माना था। इस प्रकार वस्तुबोध की कमी के साथ ही 'फेंसी' में स्थिरता, निश्चय तथा देश-काल के बन्धन का अभाव रहता है। इसके अलावे कल्पना में बोध के साथ प्रतिबोध भी रहता है, जब कि 'फेंसी' में केवल बोध। 'बोध' का अर्थ होता है इन्द्रियों के माध्यम से प्राप्त होनेवाला वस्तु-विषय का ज्ञान तथा 'प्रतिबोध' का अर्थ होता है, वस्तु-विषय का वह ज्ञान जो आत्मा को इन्द्रियों की सहायता से नहीं, बुद्धि की वृत्तियों के माध्यम से प्राप्त होता है। इसीलिए 'केनोपनिषद्' में कहा गया है—'प्रतिबोध विदित मतममृतत्वं हि विन्दते'।² सारांश यह है कि 'फेंसी' में केवल अव्यवस्थित उडनशीलता रहती है बौद्धिक सन्तुलन नहीं।

किन्तु कुछ विचारक, जिनमें हॉब्स प्रमुख हैं, 'फेंसी' और 'इमैजिनेशन' (कल्पना)—दोना शब्दों को पर्यायवाची मानते हैं। हॉब्स का कथन है कि 'फेंसी'

1 कॉलरिज की कल्पना सम्बन्धी विचारणाओं में दो शब्दों—कोइंजुनेटिंग फैंसि और एमोमिक्शन की आवृत्तिमूलक प्रधानता है। ये दोनों शब्द कॉलरिज के द्वारा विशिष्ट और पारिभाषिक अर्थ में प्रयुक्त किये गये हैं। कॉलरिज के इन दोनों विशिष्ट और पारिभाषिक शब्दों पर फ्रैंक कर्मोड ने एक बड़ी अच्छी टिप्पणी दी है—“Coleridge's terminology for the imagination—as Mr M H Abrams, who has made a thorough study of it, points out,—is biological in favour. The imagination assimilates, it is the 'co-ordinating faculty'—this term refers to what is now called 'sympoiesis'. It 'generates and produces a form of its own'. 'It is astonishing', says Mr Abrams, 'how much of Coleridge's critical writing is couched in terms that are metaphorical for art and literal for a plant, if Plato's dialectic is a wilderness of mirrors, Coleridge's is a very jungle of vegetation'—*Romantic Image*, Frank Kermode, London, 1957, p. 93

2 केनोपनिषद्, उपनिषद् भाष्य सानुवाद, खण्ड 1, गीताप्रेम गोरखपुर, नवम संस्करण,

भी कल्पना की तरह सश्लेषणात्मक है, इसलिए ये दोनों परस्पर भिन्न नहीं हैं। इसी तरह ड्राइडेन ने भी 'फैंसी' और कल्पना में कोई विरोध अन्तर नहीं माना है। ड्राइडेन की 'फैंसी' तो कॉलरिज के 'इमाजिनेशन' का पर्याय मालूम पड़ती है। कॉलरिज ने 'फैंसी' को उस देशकाल-मुक्त स्मृति के रूप में स्वीकार किया है, जिसमें व्यक्ति का यथेच्छाचार साहचर्य या आसंग के तत्त्वों से प्रधान रहता है। अतः 'फैंसी' काव्योपयुक्त नहीं होती है और कल्पना की अपेक्षा हीन बोटि की होती है।¹ किन्तु, ड्राइडेन ने 'फैंसी' को ही काव्योपयुक्त कल्पना के रूप में स्वीकार किया है, 'इमाजिनेशन' तो इतना अनगढ़, वन्य और अनियन्त्रित होता है कि उससे काव्य की रचना नहीं हो सकती। इतना ही नहीं, ड्राइडेन के अनुसार 'फैंसी' से ही काव्य की जीवन्त सम्पर्श प्राप्त होता है।

वेम्स्टर ने कल्पना और 'फैंसी' को एक ही सृजनात्मक शक्ति के दो भिन्न प्रयोगों के रूप में स्वीकार किया है। किन्तु, ड्राइडेन के विपरीत इनके अनुसार कल्पना 'फैंसी' की तुलना में एक उच्च स्तर की शक्ति है।² बड्सवर्थ ने भी कल्पना और 'फैंसी' के भेद को स्पष्ट करने की चेष्टा की है। इन्होंने 'टु द स्काइ-लार्क' शीर्षक कविता को 'फैंसी' का उदाहरण माना है और 'टु द बक्कू' शीर्षक कविता को कल्पना का, किन्तु, बात स्पष्ट नहीं हो सकी है। मेरी दृष्टि से यह बात तभी स्पष्ट हो सकेगी, जब हम कल्पना और 'फैंसी' के अन्य दो समानधर्मा तत्त्वों—'हैल्यूसिनेशन' और 'विट' से इनका पार्यव्यय समझ लेंगे।

सामान्य जन को कभी-कभी कल्पना और प्रतीति-भ्रम (हैल्यूसिनेशन) के अन्तर को समझने में कठिनाई हो जाती है। मोके-वेमीके प्रतीति-भ्रम से गुजरने

1 टी. ई. ह्यूम ने भी 'फैंसी' के सम्बन्ध में ऐसा ही मत व्यक्त किया है। इन्होंने 'फैंसी' के स्वरूप को स्पष्ट करते हुए लिखा है—*When the analogy has not enough connection with the thing described to be quite parallel with it, where it overlays the thing it described and there is a certain excess, there you have the play of fancy—that I grant is inferior to imagination*—*T. E. Hulme, Speculations, Routledge and Kegan Paul, London, pp 137-138* प्रसिद्ध दार्शनिक हीगेल ने भी कल्पना को 'creative' और 'फैंसी' को 'passive' मानते हुए यह धारणा व्यक्त की है कि कल्पना 'फैंसी' की तुलना में धृष्ट है और वह कलाकार की सर्वोत्कृष्ट शक्ति (the most conspicuous faculty) है। —*Hegel, The Philosophy of Fine Art, translated by Osmaston, London, 1920, p 381*

2 वेम्स्टर ने अपनी स्थापना को स्पष्ट करते हुए लिखा है—*"Imagination is the higher exercise of the two, and has strong emotion as its actuating and formative cause, whilst fancy moves on a lighter wing, it is governed by laws of association which are more remote, and sometimes arbitrary or capricious."*

वाले शेली इत्यादि जैसे कवियों की कहानी भी इस बठिनाई को कठिनतर बना देती है। किन्तु, कल्पना और प्रतीति-भ्रम का अन्तर बहुत ही स्पष्ट है। प्रतीति-भ्रम को बाह्य प्रतीति¹ भी कहते हैं। इसका सचेत यह है कि जब कल्पना-प्रसूत विम्व मानसिक न रहकर नेत्रों के समक्ष वस्तु-प्रत्यक्ष बन जाय, तब उसे प्रतीति-भ्रम कहते हैं। जैसे, नाखून भरे चार पाँव, क्षीण कटि और अयाल का मानसिक अकन 'सिंह' की कल्पना है, किन्तु, कमरे में बैठे-बैठे 'सिंह दौड़ा जी। जान गयी, रे बाप।' कहते हुए सिर पर पैर रखकर भाग खड़ा होना प्रतीति-भ्रम है।²

इसी तरह कल्पना और 'फेंसी' के सन्दर्भ में प्रायः 'विट' की चर्चा की जाती है और यह माना जाता है कि कल्पना तथा 'फेंसी' में 'विट' का तत्त्व अवश्य रहता है। हमें इतनी बात मान्य है कि 'विट' में भी एकाधिक दूरवर्ती वस्तुओं में सादृश्य, निर्वन्तता या औपम्यमूलकता की स्थापना की जाती है, किन्तु, 'विट' में उक्तिवक्रता, अवरेख और प्रत्युत्पन्न-मतित्व की प्रधानता रहती है। 'विट' के कई व्याख्याताओं, जैसे ड्राइडेन इत्यादि ने 'विट' को कल्पना के समान ही एक काव्योपयुक्त प्रकृष्ट शक्ति के रूप में स्वीकार किया है, लेकिन मेरी दृष्टि में 'विट' का साम्य 'फेंसी' से ही स्थापित किया जा सकता है, कल्पना के साथ 'विट' की तुलना का कोई प्रश्न ही नहीं उठना चाहिए।

इस अल्प पृष्ठिका के उपरान्त अब हम कल्पना और 'फेंसी' के पार्यव-निरूपण में प्रवृत्त होगे तथा कॉलरिज की एतद्सम्बन्धित मान्यताओं को अपने विश्लेषण का आधार शिला के रूप में ग्रहण करेंगे। जैसा कि हम पहले भी उल्लेख कर चुके हैं, कॉलरिज के अनुसार 'फेंसी' एक प्रकार की ऐसी आमग निर्भर स्मृति है, जो देश-काम की धारणा एवं नियन्त्रण-क्रम में मुक्त होने के साथ ही इच्छा और अभीप्सा (विल एण्ड च्वायस) से सशोधित होती है। इस तरह 'फेंसी' को हम 'सूझी इमाजिनेशन' कह सकते हैं। 'फेंसी' की दूसरी विशेषता यह है कि इसमें किसी खण्ड-दृष्टि या वैयक्तिक रुचि के आधार पर दो या दो से अधिक ऐसे असदृश्य विम्वों का संयोजन या सम्मिलन रहता है, जो स्वभावतया परस्पर कोई सम्बन्ध नहीं रखते हैं। 'फेंसी' की इस विशेषता और कल्पना की वरीयता के प्रति कॉलरिज बहुत सचेत थे। सम्भवतः, इसीलिए इन्होंने कल्पना का 'आइजेनो-प्लासी'³ से सम्बन्ध दिखाते समय 'कैटोप्टिक'⁴ या 'मैटोप्टिक' 'फैण्टेसी' से

1 स्पीयरमैन का भी मत है—“hallucinations are essentially the same thing as images, only pushed to a fuller degree of sensuousness”—Creative Mind, C Spearman, p 139

2, 'Exteriorite'.

3, Eisenoplasia,

4 Relating to reflection.

‘आइजेनोप्लासी’ के पार्थक्य को स्पष्टतया सूचित कर दिया है। पुनः यह भी विचारणीय है कि ‘फंसी’ के संयोजन में केवल ‘संग्रह’ रहता है, जबकि कल्पना के संयोजन में ‘मिश्रण’ की अधिकता तथा इस ‘मिश्रण’ के सहारे किसी नवीन ‘सृजन’ की आकांक्षा रहती है। इसलिए ‘फंसी’ में स्मृति-निर्भर उपादानों का एक बहुवर्गीय वैविध्य रहता है।

इस प्रकार कॉलरिज ने कल्पना और ‘फंसी’ में एक निश्चित पार्थक्य माना है।¹² इन्होंने इन दोनों की, क्रमशः, ‘डेलिरियम’ और ‘मैनिया’ से तुलना की है। विस्तार से सोचने पर ऐसा लगता है कि कल्पना में विभिन्न पदार्थों, उपमानों, प्रतिकृतियों, धारणाओं का एक ऐसा विलयनशील सम्मिश्रण अथवा संयोजन रहता है, जिसमें सभी अपना पृथक् पृथक् अस्तित्व खोकर प्रपाणक रस की तरह मिल जाते हैं और अयुतसिद्धावयव बनकर सर्वथा एक नूतन सृजन का रूप धारण कर लेते हैं। किन्तु, ‘फंसी’ में आयोजित विभिन्न सदृश प्रतिकृतियाँ, धारणाएँ, पदार्थ अथवा उपमान एक स्थान पर इकट्ठे तो होते हैं परन्तु सभी अपना विलग विलग अस्तित्व सुरक्षित रखते हैं तथा नूतन सृजन के बदले किसी चमत्कारपूर्ण सम्भावना की विस्मय छटा भर पैदा करते हैं। अतः कल्पना में जहाँ विलयन और सृजन की प्रधानता होती है, वहाँ ‘फंसी’ में संग्राहकता और सम्भावना मात्र रहती है। फल-स्वरूप, कविगण जहाँ वस्तु चित्रण अथवा मानसमूर्त्ताभिधान के सन्दर्भ में उत्प्रेक्षा, दृष्टान्त, उदाहरण सम्भावना, विशेषकोन्मीलित या रूपक का मण्डान बाँधते हैं, वहाँ कल्पना से अधिक वे ‘फंसी’ का ही सहारा लिया करते हैं। हम कुछ उदाहरणों के द्वारा फंसी को पर्याप्त यथातथ्य के साथ समझने की चेष्टा करेंगे। गोस्वामी तुलसीदास ने ‘रामचरितमानस’ में विवाह-प्रसंग के अन्तर्गत दो स्थिति चित्रों को मानसमूर्त्ताभिधान के रूप में उपस्थित किया है—

सोहत जनु जुग जलज सनाला
ससिहि सनीत देत जयमाला ।

और

अमिय पराग जलज भरि नीवे
ससिहि भूप अहिलोभ अगी के ।

पहले चित्र में सीता राम को जयमाला पहना रही हैं और दूसरे चित्र में राम सीता

¹² “Repeated meditations lead me first to suspect,—(and a more intimate

को सिन्दूर दे रहे हैं। इन दोनों स्थिति-चित्रों को प्रस्तुत करने में महाकवि ने 'फंसी' का ही सहारा लिया है, क्योंकि प्रथम चित्र में आये हुए सनाल जलज और शशि केवल एकत्र ही हो सके हैं, तदात्म और तद्रूप नहीं। पुनः दूसरे चित्र में आये हुए जलज, शशि और अहि एकत्र होकर भी अपनी पृथक्ता नहीं खो सके हैं। वास्तविक जगत् में भी कमल, चाँद और साँप का कोई निकट सम्बन्ध नहीं रहने से इन पक्तियों को पढ़ने के उपरान्त हमारे मन में केवल एक 'सम्भावना' जगती है। इसी तरह कामायनी में प्रसादजी ने जहाँ श्रद्धा की दृष्टिरजना मूर्ति को शब्दों के द्वारा उरेहने की चेष्टा की है, वहाँ 'फंसी' का ही सहारा लिया गया है—

नील परिधान बीच सुकुमार
खुल रहा मृदुल अधखिला अग
खिला हो ज्यो बिजली का फूल
मेघ-वन बीच गुलाबी रंग।¹

क्योंकि इन पक्तियों में भी मानसमूर्तिभिधान के क्रम में आये हुए मेघ और वन एवं बिजली और फूल एक जगह एकत्र भर हो सके हैं, परस्पर विलीन नहीं हो सके हैं। उन्हें पढ़ने के बाद सहृदय-चित्त में एक दूरवर्ती सम्भावना अवश्य जगती है कि यदि बिजली का फूल हो, तो वह कितना सुन्दर होगा। इसी प्रकार प्रसादजी ने आँसू में भी एक अनामा सुन्दरी की सावण्यमयी तनिमा की अनन्वयता को व्यक्त करने के लिए 'फंसी' का सहारा लिया है—

चवला स्नान कर आवे
चन्द्रिका पर्व में जैसी
उस पावन तन की शोभा
आलोक मधुर थी ऐसी।²

भला, चवला और चन्द्रिका में समागम कैसा। चवला के रहने पर चन्द्रिका नहीं छिटक सकती और चन्द्रिका के रहने पर चवला कभी कौंध नहीं सकती। अतः यहाँ शोभा की सम्पूर्ण अनन्वयता एक असाधारण 'सम्भावना' से व्यक्त है जो 'फंसी' का विभाजक लक्षण है। इस तरह 'फंसी' में दो या दो-
तथा लोक-जीवन में पर्याप्त पार्थक्य रखनेवाली धारणाओं,
वस्तुओं को एकत्र या सगृहीत कर एक 'सम्भावना' का सन्नेत
इनके प्रमाणक रसवत् मिश्रण से कोई नवीन सृजन।
विवृति में जो उदाहरण प्रस्तुत किया है—

1. कामायनी, ले. जयशंकर प्रसाद, भारती बण्डार, प्रयाग, संवत्

2. आँसू, ले. जयशंकर प्रसाद, भारती बण्डार, प्रयाग, पृ. 24।

फुल जेण्टली नाउ शी टेक्स हिम बाय द हैण्ड,
ए लिली प्रिजण्ड एन ए गोल¹ आव स्नो,
ऑर आइवरी इन एन अलवास्टर बैण्ड,
सो ह्वाइट ए फ्रेण्ड एनगर्स सो ह्वाइट ए फो।

(वेनस एण्ड एडोनिस्)

उससे भी इसी धारणा का समर्थन होता है। यहाँ एडोनिस् तथा वेनस के हाथों की श्वेतिमा सुकोमलता के मानसमूर्ताभिधान के लिए क्रमशः 'लिली' और 'गोल ऑव स्नो' अथवा 'आइवरी' या 'अलवास्टर बैण्ड' को प्रस्तुत किया गया है। किन्तु यहाँ ये सारी चीजें इकट्ठी भर हो सकी हैं कारण, 'लिली' और 'स्नो' अथवा 'आइवरी' और 'अलवास्टर' जैसे मिस्री (मिस्र देश का) श्वेत पाषाण को परस्पर क्या लेना-देना है। अतः ऐसे असदृश पदार्थों के एकत्रीकरण से कवि हमारे सामने एक चमत्कारपूर्ण सम्भावना भर पैदा कर सका है। किन्तु (ठीक इसके विपरीत) जहाँ प्रसाद ने श्रद्धा और मनु के पाणिग्रहण (हाथ मिलाने) का वर्णन प्रस्तुत किया है, वहाँ हमें कल्पना का सुन्दर विनियोग मिलता है—

जलदागम मास्त से कम्पित,
पल्लव सदृश हथेली,
श्रद्धा की धीरे से मनु ने
अपने कर में ले ली।²

कारण, यहाँ श्रद्धा के कोमल करो का दृश्य-विधान प्रस्तुत करने के लिए कवि ने असदृश पदार्थों के एकत्रीकरण से कोई चमत्कारपूर्ण सम्भावना नहीं पैदा की है, बल्कि बरसाती हवा से हिलते हुए कोमल पल्लव (जो हमारे लिए अत्यन्त सुपरिचित है) का एक साधारणीकरण-सुलभ उपमान खड़ा किया है। इतना ही नहीं, यदि रसशास्त्र की भाषा में कहे तो कवि ने 'जलदागम' और 'कम्पित' के सहारे क्रमशः, प्रस्वेद और कम्प सात्विक का भी संकेत कर दिया है। इन तरह जहाँ कवि दूर की कौड़ी चुने बिना, ऊहा को छोड़कर सौन्दर्य-बोध से उपेत अभिप्रायपूर्ण उपमान खड़ा कर दे, वहाँ कल्पना का प्रयोग समझना चाहिए।

'फंसी' की उड़ान में अथवा 'फंसी' के अन्तर्गत सम्भावनाओं के विधान में लोकविश्रुत क्या रहस्य और गतानुगत विश्वास भी पर्याप्त योग देते हैं। जैसे रामचरितमानस से उपरि-उद्धृत द्वितीय स्थिति-चित्र में शिव के मस्तक पर विराजनेवाले चाँद और उनके गले में राजनेवाले अहिभूषण की पौराणिक धारणा ने पृष्ठभूमि का काम किया है। इसी तरह 'पर्वत भी उड़ते हैं'—ऐसी लोक-प्रचलित

1. Goal

2. कामायनी, से जयशंकर प्रसाद, भारतीय भण्डार, प्रयाग, सन् 2009, पृ 127।

भारतीय धारणा ने अधोनिखित पक्तियाँ में पंक्ति की फंसी को कितनी अच्छी तरह उकसा दिया है—

उड़ गया अचानक लो भूधर
पड़का अपार पारद के पर।
रव नेप रह गया है निभर।
है टूट पड़ा भू पर अम्बर।¹

भला भूधर और पर (उसमें भी पारद के पर) में कौन सा समीचीन सम्बन्ध है? यह फंसी का ही कमाल है कि इतने दूरस्थ पदार्थों और गुणों को एकत्र कर एक चमत्कारपूर्ण सम्भावना पदा कर दी है। इस प्रसंग में हम यह याद रखना है कि कविता ही नहीं गल्प (विशेषकर तिलस्मी ऐयारी से सम्बन्धित और डिटेक्टिव रचनाओं) में भी फंसी का पर्याप्त उपयोग होता है।

किन्तु उक्त उदाहरणों के द्वारा फंसी को निरूपित करने का यह आशय नहीं है कि फंसी और कल्पना में कोई अति भाव अथवा व्यतिरेकी सम्बन्ध है। कहीं कहीं कल्पना विधान में भी फंसी का योग स्वीकार किया जाता है। जैसे भारतीय की निम्नलिखित पक्तियों की उत्तरवर्तिनी कल्पना का प्रभाव पक्ष फंसी पर निभर है—

सवाता मुहुरनिलेन नीयमाने दिव्यस्त्रीजघन वराशुके विवर्तिम।

पयस्यतपथुमणिमेखलाशु जात सञ्जन युतकमिवातरीयमूवौ।²

अर्थात् गतिनील पवन ने (अजुन को तपोभ्रष्ट करने के लिए इन्द्रप्रपित) दण्डित रजना सुरबालाओं के जघनच्छादी वस्त्रों को विमुग्ध कामी पुरुष की तरह बार बार हटा दिया—यहाँ तक विशुद्ध कल्पना है। किन्तु भारतीय जहाँ विवर्तनाओं की सहायता में यह कहते हैं कि जघनच्छादी वस्त्रों के हट जाने पर भी उन सुरबालाओं की रत्न जटित मेखलाओं से विकीर्ण किरण समूह ने उनकी पथुल जाघों को लहेंगे (साया) की तरह ढक लिया (जिससे वे नग्न न होने पायीं) वहाँ फंसी है। कारण, यहाँ भावुकता को योग देने के लिए यह हल्की बुद्धि खड़ी है (क्योंकि प्रकाशविकिरण से दण्डित का अवरोध होता है) जिसने कल्पना को हृदय बाहर कर दिया है। और यह जानी हुई बात है कि फंसी बुद्धि के व्यायाम से हृदय के बाहर पहुँचायी हुई कल्पना है। इस प्रकार ऐसे अनेकों उदाहरण मिलते हैं जिनसे यह सिद्ध होता है कि कहीं-कहीं कल्पना विधान में भी फंसी का योग स्वीकार किया जाता है और अधिकांश रचनाएँ इस योग से चमत्कारपूर्ण हो जाती हैं। किन्तु हमें इस महत्वपूर्ण

1 आधुनिक कवि ने सुमित्रानन्दन पन्त के साहित्य सम्मेतन प्रयोग छोड़ा संस्करण पृ 13।

2 किराताजनीयम सप्तम सर्ग श्लोक सख्या 14।

बात को स्वीकार कर लेना है कि काव्य एवं अन्य ललितकलाओं के नन्दतिक घोष की दृष्टि में 'फंसी' की तुलना में कल्पना का निर्विवाद ऊँचा स्थान है। परम्परा में ही 'फंसी' की तुलना में कल्पना को अधिक ऊँचा स्थान दिया गया है। विशेष-कर, एडिसन ने कल्पना के साथ जो नयी अर्थवत्ता जोड़ दी, उसमें इस शब्द ('इमा-जिनेशन'—कल्पना) का अर्थ-गौरव और भी बढ़ गया। किन्तु, अठारहवीं शताब्दी के प्रारम्भ में जब साहित्यिक विचारणाओं के क्षेत्र में आसग सिद्धान्त (थ्योरी ऑव एमोसिपेशन) की धूम मच गयी, तब कल्पना की वरीयता कुछ सन्दिग्ध मानी जाने लगी और कभी-कभी तो यह कहा जाने लगा कि साहित्य, मूलनक्षमता तथा चमकट मानसिक सन्दर्भों की दृष्टि से 'फंसी' ही कल्पना की अपेक्षा श्रेष्ठ है।¹ फिर भी अठारहवीं शताब्दी के समाप्त होते होते कॉलरिज प्रमृति तात्त्विक दृष्टि के विचारकों ने यह स्पष्ट कर दिया कि कल्पना 'फंसी' की अपेक्षा एक श्रेष्ठ सृजन-क्षम मानसिक शक्ति है।² हमने भी पिछले पृष्ठों में जो विवेचन प्रस्तुत किया है, उनके आधार पर यही मान्यता सिद्ध होती है। अतः निष्कर्ष रूप में हम कहना चाहते हैं कि ललितकलाओं के लिए तात्त्विक एवं सौन्दर्यशास्त्रीय दृष्टि से कल्पना 'फंसी' की अपेक्षा अधिक महत्त्वपूर्ण और हितावह है, साथ ही नन्दतिक घोष को जगाने में अधिक समर्थ भी।

कल्पना और 'फंसी' पर विचार करने के बाद अब हम कल्पना और स्मृति पर विचार करेंगे, क्योंकि अपने पूर्ववर्ती विवेचनों में हमने कल्पना के सन्दर्भ में अनेकों बार स्मृति का उल्लेख किया है। स्मृति और कल्पना में इतनी समानता तथा निवृत्तता है कि विचारकों ने कल्पना को स्मृति का ही एक विकसित रूप कहा है। बात यह है कि कल्पना और स्मृति 'दोनों का आधार प्रत्यक्ष ज्ञान है। स्मृति प्रत्यक्ष ज्ञान द्वारा प्राप्त अनुभव को चेतना के समक्ष सुरक्षित रखती है और कल्पना उन अनु-भूत विषयों का स्केचानुसार पुनर्निर्माण करती है। अतः कल्पना में सदैव स्मृति

1. कॉलरिज ने 'फंसी' के चार शिष्ट लक्षण या गुण बताये हैं :—(क) 'फंसी' वह शक्ति है जिसके द्वारा मूल धन-गुण विषयों की किसी आसिक मादृश्य के आधार पर एवम् किया जाता है। (ख) 'फंसी' द्वारा योजित (परस्पर अमदृश्य) विषय एवम् होने पर भी उनका ही पारस्परिक पाठ्य रहने हैं। त्रिना कि अन्य अर्थ रहने पर। (ग) 'फंसी' द्वारा योजित विषयों का एकत्रीकरण भी कवि प्रतिमा व नवनव समेष मूल और आसिक सरोप पर निर्भर करता है। तथा (घ) विषयों के इस एकत्रीकरण या समष्टि में कवि की उस इच्छा की भी प्रधानता रहती है जो मूल कवि के सौन्दर्य प्रत्यक्ष तथा चमकट आसों पर अवलम्बित रहती है।

2. रिचर्ड निश्चिन्त ए. गार्डर, 'विनियम व विमूर्ष्ट एवम् कवीय बुद्धि, न्यूयार्क, 1953 में पृ. 336 पर उद्धृत।

3. 'फंसी' का अर्थ 'कल्पना' के अर्थ में, जो कि वेब, डॉन एन एन अन्विन, नवम्बर 1960, पृ. 43-44।

इस प्रकार कल्पना, स्मृति और प्रत्यभिज्ञा की उपरिलिखित चर्चा का निष्कर्ष यह निकला कि कल्पना भूत पर आधारित होती हुई भी भविष्यो-मुख रहती है, जबकि स्मृति का सम्बन्ध मात्र भूतकाल की घटनाओं और अनुभूतियों से रहता है। दूसरी ओर प्रत्यभिज्ञा केवल अतीत और वर्तमान से सम्बन्ध रखती है, जबकि कल्पना भविष्य से सम्बन्ध ही नहीं रखती, बल्कि कल्पना में आयी बहुत-सी वस्तुएँ भविष्य में निर्मित भी हो जाती हैं। इस प्रकार काल को स्वायत्त करने की दृष्टि से कल्पना सर्वाधिक समृद्ध है। पुनः स्मृति और कल्पना में एक अन्तर यह है कि स्मृति में हमें किसी पूर्वानुभव की वस्तु का (केवल वस्तु का) सचित सत्कारो के उद्बोध से स्मरण होता है, किन्तु, कल्पना में स्मृति के मात्र आलम्बन (वस्तु) का नहीं, उसके आसगो और साहचर्य का भी स्मरण होता है। उदाहरणार्थ, किसी के कथन-विशेष का स्मरण स्मृति है, किन्तु, उस कथन के साथ ही कथनकर्त्ता की भाव-भंगिमा, सलील मुद्रा आदि का भी स्मरण हो आना कल्पना है। दूसरी बात यह है कि स्मृति और प्रत्यभिज्ञा में मनुष्य भोक्ता-मात्र रहता है, किन्तु, कल्पना में कुछ असौ तब 'नवीन का स्रष्टा' भी। तदनन्तर, अतीत, वर्तमान और भविष्य—तीनों के समागम के कारण कल्पना में शान्तदक्षिता रहती है।¹

कल्पना के प्रमग में सवेदन (सेन्सेशन) पर भी विचार करना आवश्यक है क्योंकि कल्पना में सवेदन का प्रचुर महत्त्व है। सवेदन के सहारे ही कल्पना जीवन्त होती है। इसलिए कल्पना चाक्षुष श्रावण अथवा स्पर्शिक सवेदनो का, प्रायः साथ नहीं छोड़ती है। वास्तविकता यह है कि हमारी ऐन्द्रिय अनुभूतियों की अनुकूल और प्रतिकूल वेदना ही, जो हमारे सवेदनो के मूल रूप हैं, कल्पना की गति प्रदान करती हैं। अतः हट्टे का यह मत सुविचारित प्रतीत होता है कि हमारे सवेदन अर्थात् ऐन्द्रिय अनुभूतियों के सुख दुःख ही कल्पना पर आरोपित होते हैं। इस ऐन्द्रिय अनुभूति की प्रधानता के कारण कल्पना में चाक्षुष प्रत्यक्ष का सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण स्थान है, क्योंकि अन्य इन्द्रियों की अपेक्षा चक्षु सवेदन प्राप्त करने का अधिक ध्यापक माध्यम प्रस्तुत करते हैं।² सारांश यह है कि कल्पना का हमारे सवेदनो से निकट सम्बन्ध सिद्ध होता है। कल्पना के प्रति यह सवेदनावादी दृष्टि-कोण सत्रहवीं शताब्दी में बहुत ही प्रबल था।³ यौवनावस्था में सामान्यतः व्यक्ति का अधिक काल्पनिक होना भी इसे सिद्ध करता है कि कल्पना का सवेदन से निकट

1 'पावर ऑफ मेण्टल इमेजरी', ले. वारेन हिस्टन, फर् एण्ड बीगनस कम्पनी, यू.एस., 1927, पृ 51।

2 इस दृष्टि से एडिसन की ये पंक्तियाँ विचारणीय हैं—'बी कैन नॉट इवरीडि हैव ए गिविंग इमज इन द फॉर्मी बैट डिड नॉट मेक इन्स फर्स्ट एण्ड्रेस थू द साइट।'—स्पेक्टेटर, पृ 487, 503।

3 देखिए—एस्पेक्टिवम, ले. प्रोवे, अनुवादक, ह्यूमन एम्सली, लन्दन, 1953, पृ 201-203।

सम्बन्ध है। यौवनावस्था में सवेदन-शक्ति तीव्रतम रहती है, क्योंकि वस्तु प्रत्यक्ष के उपरान्त तीव्र ऐन्द्रिय प्रतिप्रिया का उत्सारण एक अभ्यास-सा हो जाता है। इस-लिए युवक आत्मनिष्ठ या वस्तुनिष्ठ राग विराग और अधिकतर प्रेय के प्रति बहुत जागरूक तथा सचेष्ट रहता है। वस्तुतः वय-दृष्टि से यौवनावस्था सवेदनशील कल्पना के लिए सर्वोत्तम काल है।

अब हम संक्षेप में बुद्धि और कल्पना पर विचार करेंगे। बुद्धि वह शक्ति है, जिसके द्वारा मनुष्य किसी उपस्थित विषय के सम्बन्ध में ठीक ठीक विचार या निर्णय कर सकता है। इसीलिए बुद्धि को कुछ विचारक 'अन्तःकरण की निश्चयात्मिका वृत्ति' कहते हैं। सारयदर्शन के अनुसार बुद्धि महत्त्व है, अतः प्रकृति का प्रथम विकास तत्त्व है। अर्थात्, बुद्धितत्त्व सत्त्वगुण का सर्वप्रथम प्रादुर्भाव है। गीता में बुद्धि के तीन प्रकार माने गये हैं—सात्विकी, राजसी एवं तामसी। जिस बुद्धि के द्वारा हम प्रवृत्ति, निवृत्ति, कर्तव्य-अकर्तव्य, बन्धन और मोक्ष का ज्ञान प्राप्त करते हैं, वह सात्विकी है, जिस बुद्धि के द्वारा हम धर्म, अधर्म अथवा कर्तव्या-कर्तव्य का यथार्थ निर्णय नहीं करते हैं, वह राजसी बुद्धि है और जो बुद्धि सब बातों में उल्टी समझ पैदा करती है, उसे तामसी बुद्धि कहते हैं।¹ किन्तु, बुद्धि के इन स्वरूपों से कला जगत् की कल्पना का कोई ऋजु अथवा अनुजु सम्बन्ध नहीं है। हमारे शास्त्रों में बुद्धि का निरूपण एक दूसरे ढंग से हुआ है, जिसके अनुसार निद्रा-वृत्ति, व्यवसाय, चित्तस्वैर्य, सशय और प्रतिपत्ति बुद्धि के पाँच विशिष्ट गुण हैं। दूसरी दृष्टि से बुद्धि के सात गुण माने गये हैं—शुश्रूषा, श्रवण, ग्रहण, धारण, उह, अपोह, और अर्थविज्ञान। बुद्धि के इस विस्तरेण से भी कल्पना का प्रयोजन सिद्ध नहीं होता है। उपर्युक्त गुणों के अतिरिक्त बुद्धि की पाँच वृत्तियाँ मानी गयी हैं—प्रमाण, विपर्यय, विकल्प, निद्रा और स्मृति। इनमें विपर्यय, विकल्प और स्मृति का कल्पना के साथ सीधा सम्बन्ध पड़ता है। पुनः नैयायिकों ने नित्या और अनित्या रूपों को छोड़कर बुद्धि में जो दो भेद—अनुमृति और स्मृति—बतलाये हैं, उनका कल्पना के विस्तरेण में पुष्कल उपयोग सिद्ध होता है। हम देख चुके हैं

- 1 प्रवृत्ति च निवृत्ति च कार्यकार्ये भयाभये ।
 बर्ध मोग च या वेत्ति बुद्धि मा पार्थ सात्विकी ॥30॥
 यथा धर्ममधर्मं च कार्यं कार्यामिव च ।
 अयथावन प्रज्ञानानि बुद्धि मा पार्थ राजसी ॥31॥
 अधर्मं धर्मनिनि मा मन्यते तममाधुना ।
 सर्वथाचिपरीताम्ब बुद्धि सा पार्थ तामसी ॥32॥

—श्रीमद्भगवद्गीता, अध्याय, 18

- 2 श्रीमद्भगवद्गीता रहस्य, से. लोहमान्य बाबूगगाधर त्रिवक्, अनुवादक, माधवरावजी सप्रे, पूना, 1955, पृ. 146 ।

कि आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने कल्पना के विश्लेषण में अनुभूति और स्मृति को कितना महत्वपूर्ण स्थान दिया है।

इस अल्प पृष्ठिका को प्रस्तुत करने के उपरान्त कल्पना पर दार्शनिक दृष्टि से विचार कर लेना उचित है। दार्शनिक दृष्टि से कल्पना एक प्रकार की आत्मस्थ 'अविद्यामाया' है। इसलिए इसमें सत्य नहीं सत्याभास और सादृश्य नहीं 'आपात सदृश' की अनिवार्य स्थिति रहती है। इस प्रकार कल्पना चित्त की निवृत्ति नहीं, मन की प्रवृत्ति है, अर्थात्, एक प्रकार का 'उपराग' है। अतः श्रुतु-दृष्टि से कल्पना में केवल 'प्रातिभासिक सत्य' रहता है, क्योंकि कल्पना मूलतः व्यक्तिगत प्रतीति पर निर्भर रहती है। जैसे, चाँदनी में उठती गंगा की लहंगे को देखकर कवि का यह लिखना—

चाँदी के साँपो-सी रलमल नाचती रदिमर्मा जल में चल

रेखाओ सी खिच तरल सरल।¹

एक व्यक्तिगत प्रतीति है। सपनों को चन्द्रिका स्नात लहर चाँदी के साँप सी प्रतिभासित नहीं हो सकती है। इसलिए मूर्तविधायिनी शक्ति से मण्डित होने पर भी कल्पना सर्वथा और सर्वदा सविशेष होती है, वह निविशेष कभी नहीं होती। साथ ही, उक्त प्रातिभासिक सत्य पर निर्भर रहने के कारण कल्पना कभी भी श्रुतम्भरा नहीं होती है। अतः मेरी दृष्टि में सत्य के साथ कल्पना को तुलित करने का दृष्टिकोण मूलतः भ्रान्त है। कोई कल्पना कला के क्षेत्र में स्वायत्त 'सत्य या असत्य' के कारण श्रेष्ठ अथवा अवर सिद्ध नहीं होती, बल्कि उसका इतना ही प्रयोजन है कि वह कलाकार की 'वासना' को रस-रूप में परिणत कर दे।

कल्पना जहाँ उस वस्तु का बोधाभास प्रस्तुत करती है, जो 'वस्तु' वास्तव में इन्द्रिय ग्राह्य नहीं है वहाँ उसमें अनुमान का समावेश हो जाता है, क्योंकि जो वस्तु या पदार्थ इन्द्रिय ग्राह्य नहीं है, उसके ज्ञान के साधन को ही अनुमान कहते हैं। सारय दर्शन में, इसीलिए, अनुमान को इस प्रकार परिभाषित किया गया है—'प्रतिबन्ध दृश प्रतिबद्धज्ञानमनुमानम्'। जैसे, मानसरोवर में रहनेवाले हंसों की कल्पना। सबमुख, किसी ने मानसरोवर में रहनेवाले हंसों को नहीं देखा है। इस कवि-प्रसिद्धि का कारण अनुमान ही है। मानसरोवर उत्तर में है सुन्दर पुष्कर है और हंस भी उत्तर की ओर उड़कर जाते हैं, जबकि वे प्रायः पुष्कर-सखी हुआ करते हैं। इस प्रकार एक सरणि पर यह अनुमान-लब्ध कल्पना हो गयी कि मानसरोवर में हंस रहते हैं। अनुमान की प्रायः तीन कोटियाँ मानी जाती हैं—पूर्ववत्, शेषवत् और सामान्यतो-

दृष्ट। जहाँ कवि अपनी अनुभूतियों के आधार पर पात्र का मनोनिवेश प्रस्तुत करता है, वहाँ पूर्ववत् अनुमान काम करता है। जैसे, निजी सुहागरात में प्राप्त नवेली की आत्यन्तिक लज्जालु चेष्टाओं के आधार पर काव्य-निबद्ध नायिका की अलम्बुपासी सलज्ज-सलील नियाओं का अवन। शेषवत् अनुमान उसे कहते हैं, जिसमें कवि आगत प्रत्यक्ष को देखकर (बिना दूर की कौड़ी चुने हुए) किसी आगमिष्यत् अप्रत्यक्ष का अन्दाज लगा लेता है। जैसे, श्यामल या मेदुर मेघखण्डा को देखकर वृष्टि की कल्पना। और, सामान्यतो दृष्ट अनुमान उस कहते हैं, जिसमें 'विशेष' के कार्य से 'सामान्य' की अथवा 'एक' के आधार पर 'समस्त' की जातिगत 'गुण-कल्पना' की जाती है। जैसे, एक-दो साजवन्ती के कपोल पर सारी देखकर सामान्य नारी-जाति के सम्बन्ध में लज्जा की अवस्था में कपोल और कर्णमूलों के लाल होने का अनुमान कर लेना। इस प्रकार वीत और अवीत² अनुमान की सभी कोटियों में यथार्थ का थोड़ा-सा पुट अवश्य रहता है। दूसरे शब्दा में 'अनुमान' का 'आधार-स्वरूप' प्रत्यक्ष ही उसका यथार्थ है, जैसे—प्रथम उदाहरण में हस, दूसरे में मेघ और तीसरे में प्रत्यक्षीकृत या आलम्बनगत साजवन्ती। इसीलिए वही कलाकार उत्कृष्ट कल्पनाओं के लिए समर्थ सिद्ध होता है, जो यथार्थ दृष्टा हुआ करता है और वस्तु का नैमित्तिक ज्ञान रखता है।

त्रिया पक्ष की दृष्टि में कला कल्पना का भोग—'चिदवसानो भोग'—है। इसलिए जीवन के प्रारम्भ में कल्पनाओं का घनी रहनेवाला कवि अन्त में दार्शनिक मात्र रह जाता है, क्योंकि कला-सृजन के क्रम में कल्पना की शक्ति छीजती रहती है। यदि हम प्रश्नोपनिषद् के दो शब्दा का सहारा लें, तो कल्पना और कलाकार के सम्बन्ध को हम 'आद्य' और 'अन्ता' का सम्बन्ध कह सकते हैं।³

कल्पना के क्षण में कलाकार की चित्तवृत्तियाँ असम्प्रज्ञात योग (सम्प्रज्ञात योग अर्थात् वृत्तियों के निरोध की विपरीत दशा) की अवस्था में रहती हैं, किन्तु, उसका आनन्द लेनेवाला 'सहृदय' कला के विषय को अपना 'विषय' बनाकर प्रत्याहार की स्थिति में आ जाता है। इसलिए कला कभी भी 'वृत्ति निरोध' के अर्थ में प्रयुक्त होनेवाला 'याग' नहीं बन सकती। विशेषकर आधुनिक कला में प्राप्त

1 सांख्यसूत्रोद्देश्य प्रश्ना, व्याख्याकार—डॉ० आद्याप्रसाद मिश्र, उत्पन्न प्रकाशन मन्दिर प्रयाग, 1956, पृ 38।

2 अनुमान काल की दृष्टि में दो प्रकार का होता है—वीत और अवीत। वीत अनुमान के अन्तर्गत पूर्ववत् और सामान्यतो दृष्ट अन्त है तथा अवीत के अन्तर्गत शेषवत्।—*The Sāṃkhya Kārikā of Iśvara Kṛṣṇa, with an Introduction and Translation by S. S. Surjanarajana Sastri, University of Madras, 1930, p 17*

3 प्रश्नोपनिषद् द्वितीय प्रश्न, श्लोक सप्तमः ॥ १ ॥

होनेवाली बलाकार की वह 'अस्मिता' तो योग को प्रतिपादित करनेवाले दर्शन की दृष्टि से 'बन्ध का हेतु-विपर्यय' सिद्ध हो जायगी, जो आस्थावान बलाकारों के लिए सब कुछ है। यहाँ यह भी ध्यातव्य है कि कल्पना में, प्रायः, विविक्त बोध (एकान्त ज्ञान) नहीं के बराबर रहता है। अर्थात्, कल्पना का बोध सर्वप्र, सर्वथा और सर्वदा सापेक्ष हुआ करता है, क्योंकि विविक्त बोध होने से सृजन-चेतना के प्रति निवृत्ति और निरोध का भाव जग जाता है,¹ जो बलाकार के लिए अनिष्टकर है।

तदन्तर, कल्पना-जगत् और वास्तविक जीवन के एक एक अन्तर पर हम ध्यान देना है, जिसके चलते सलितबलाआ का सम्पूर्ण नन्दतिक परिवेश एक विशिष्टता के साथ निर्मित होना है। बात यह है कि कल्पना-जगत् के सवेग वास्तविक जीवन के सवेगों की तुलना में साधारणतः कमजोर होते हैं। किन्तु, कल्पना-जगत् के सवेग वास्तविक जीवन के सवेगों की अपेक्षा अधिक बोधगम्य, सुलभे हुए और टिकाऊ होते हैं, क्योंकि वास्तविक जीवन में हम नैतिक एवं अन्य दायित्वा के कारण सवेगों को भोगने में सीधता करते हैं फलस्वरूप उसका रस नहीं ले सकते हैं, जबकि कल्पना-जगत् में दायित्व-मुक्त रहने के कारण हम सवेगों का एक-एककर, कभी उसमें लीन होकर और कभी उसमें पृथक् होकर रस लेते हैं, सचमुच, वास्तविक जीवन में व्यक्ति और सवेग के बीच एक त्वरा और अद्वयता रहती है जो एक एककर स्वेच्छा में मनोनुकूल रसानुभूति लेने में बाधक सिद्ध होती है।² इसीलिए अनेक जागतिक दायित्वों से मुक्त होकर मनोनुकूल रसानुभूति लेने के लिए मानव मन कल्पना की ओर प्रलुब्ध होता है और कल्पना-निर्भर बला सृजन के द्वारा आन्तरिक तोष प्राप्त करता है।

उपरिलिखित सम्पूर्ण विवेचन का निष्कर्ष यही है कि कल्पना एक प्रकार की मानसिक सृष्टि है। कल्पना का अर्थ है सृजन करना, जिसका कर्त्ता प्राणि मात्र का मन है। सामान्यतः मन को सकल्पविकल्पात्मक³ कहा गया है। अर्थात् मन विना

1 विविक्त बोधात् सृष्टिनिवृत्ति प्रधानस्य मूर्खत पाके । —सांख्यदर्शन 63

2 रोजर फ्राय ने एन एमई ऑन एस्टेटिक्स शीर्षक निबन्ध में इस तथ्य को बहुत सटीक अभिव्यक्ति दी है— विजन एण्ड डिजाइन से रोजर फ्राय पृ 26 27। रोजर फ्राय की इस स्थापना का सम्बन्ध कलाकार और महद्बोध दोनों के बलाआ-जगत् से है। किन्तु कुछ इसी तरह की बात फिलिप गिन्डल हैमटन ने केवल कलाकार की कल्पना अर्थात् कारविवित्री कल्पना के सम्बन्ध में भी लिखी है कि यदि बलाकार आधेस सवेग को पूरी त्वरा में भोगना तो वह कैलिफ़ोर्निया का अवकाश कैसे प्राप्त कर सकेगा? —इमाजिनेशन इन रीगडस्केस पेंटिंग से फिलिप गिन्डल हैमटन सीने एण्ड को सदन 1896 पृ 77 78।

3 डॉ नगेंद्र ने सत्त्व विकल्प की व्याख्या इस प्रकार प्रस्तुत की है— सकल्प का तात्पर्य अनुभूति वस्तु से सम्बन्धित पक्षों मानसिक धारणाओं से है— विचार उनकी अनुयोगी अथवा प्रतिबोधी धारणाएँ हैं। प्रत्यक्ष इन्द्रिय ज्ञान (परिचय) से जो हमारे अन्तःकरण पर प्रभाव प्रतिबिम्ब पड़ते हैं उनका मन ही में समीकरण करने उन्हें बुद्धि के समझ उपस्थित करता है। —विचार और अनुभूति से डॉ नगेंद्र पृ 19 प्रथम संस्करण।

‘निश्चय’ ब्रिय हुए हर प्रकार से चालित होनेवाली इन्द्रिय है और कल्पना का मूल आधार है।¹ अतः सभी ललितकलाओं को दृष्टिगत रखते हुए हमारा निष्कर्ष यह है कि कल्पना एक प्रकार की मानसिक सृष्टि है, जो अपने सम्मूर्तन के लिए साधन या माध्यम के रूप में ईंट, पत्थर, रंग-तूली, स्वर या विम्ब—किसी को भी ग्रहण कर सकती है। जो विचारक कल्पना को मानसिक विम्ब-विधान कहते हैं, वे कल्पना को केवल काव्य तक सीमित कर देते हैं, फलस्वरूप अन्य ललितकलाओं का विस्तृत परिसर इस परिभाषा के अनुसार कल्पना से असम्पृक्त रह जाता है। किन्तु, कल्पना को केवल ‘मानसिक सृष्टि’ कहने से भी उसमें एक अनिव्याप्ति आ जाती है। अतः सम्पूर्ण ललितकलाओं को दृष्टिगत रखते हुए यह कहना निरापद प्रतीत होता है कि कल्पना एक ऐसी मानसिक सृष्टि है, जिसमें नन्दतिक बोध के साथ सम्मूर्तन की क्षमता और भावोद्बोधन का गुण रहता है।

यह नन्दतिक कल्पना सनातन और निरपेक्ष नहीं होती है। विभिन्न कालों और विभिन्न कलाओं में कल्पना के स्वरूप और स्तर भिन्न होते हैं। कल्पना के स्वरूप-निर्माण और स्तर-निर्धारण में युग, मूल्य-दृष्टि और परिवेश का उल्लेखनीय योग्य रहता है। प्रस्तरगुफाकालीन मानव और आज के स्तुतनिक युगीन मानव की कल्पना के रंग-ढंग में पर्याप्त अन्तर है। नानो और मौसी को यह कहानी कि चाँद में कोई बुढ़िया बसिती बैठी-बैठी सूत कातती है—चाँद पर उपनिवेश बनाने के बाद जितनी हास्यास्पद लगेगी। इतना ही नहीं, आगामी दो चार दशकों के भीतर ही काव्य के प्रसिद्ध ‘अप्रस्तुत’, सादृश्य मूलक और अतिशयमूलक और अलंकारों के प्रशस्त ‘उपमान’ चाँद के प्रति, जो हमारी पौराणिक नन्दतिक कल्पना और सौन्दर्य-बोध का एक प्राथमिक केन्द्र रहता आया है, हमारी कल्पना-भंगी में कितना बड़ा परिवर्तन हो जायगा? तब ग्रहण के दिन राहु के घसने की बात, काव्य में प्रयुक्त होनेवाले राहु-चन्द्र के रूपक—सब कुछ विचित्र लगेंगे। सारांश यह है कि युग-

1 सम्भवतः इसीलिए महाभारत में (शान्तिपर्व 251, 11) मन को व्याकरण अथवा विस्तार करनेवाला (मनोव्याख्या-मन्त्रम्) कहा गया है। श्री बाणभट्ट ने मन का लक्षण निरूपण करते हुए लिखा है—“इमं देहं रम्यं वासनामेव ‘मन’ एव मूर्ति (स्वरूप) है, जिसके पास बाह्य मत्तव्य मान जन्तुओं के द्वारा भेजा जाता है। और यही मूर्ति (मन) मान की जीव ब्रिया करता है।” तदनन्तर निरञ्जने ने मनोव्याख्याओं के तीन विभाग प्रस्तुत करते हुए कहा है कि सब मनोव्याख्याओं में से इस मार-अमार विवेकशक्ति को अलग कर देने पर निर्वर्ण बचे हुए व्यक्तार्थ ही जिन इन्द्रिय के द्वारा हुआ करते हैं, उन्हीं को सांख्य और वेदान्तशास्त्र में मन कहते हैं। यही मन बलीय के मद्भा, कोई जान ऐसी है (मत्तव्य) अथवा उमके शिरस्त्र बँधी है (शिरस्त्र) इत्यादि कल्पनाओं की बुद्धि के मायने निर्णय करने के लिए प्रयत्न किया जाता है। इसीलिए इसे ‘महन्त विचित्रा-मन’ अर्थात् बिना निश्चय विवेक के रह कर कल्पना करनेवाली इन्द्रिय कहा गया है।”—गोता रहस्य, मे. बाणभट्ट निरञ्जने, पुना, 1935, पृ. 139-140।

दृष्टि और परिवेश व परिवर्तन के साथ ही कल्पना के अनेक आयाम बनते, बिगड़ते और बदलते रहते हैं।

तदनन्तर, सभी कलाओं में कल्पना के विनियोग का स्वरूप भिन्न होता है। जिस कला का मूर्त आधार जितना ही स्थूल होता है, उस कला में कल्पना के विनियोग की मात्रा उतनी ही कम रहती है। कल्पना का यह इन्द्रजाल है कि यह मूर्त से मूर्त का नहीं, अमूर्त की सहायता से मूर्त का निर्माण करती है। इसलिए अमूर्त कल्पना अपने मूर्तविधान के लिए अमूर्त आधार खोजती है। इस दृष्टि से कल्पना का निम्नतम विनियोग स्थापत्य कला में और सर्वोत्तम विनियोग काव्य कला में मिलता है। काव्य का सम्पूर्ण अप्रस्तुत-विधान कल्पना पर निर्भर रहता है तथा कल्पना के द्वारा ही काव्य के रस-प्रसंग में विभावन-व्यापार चलता है। वस्तु और भाव के उत्कर्ष को बढ़ाने में, साम्य अथवा वैषम्यमूलक अलंकारों के प्रयोग में, अतिशयोक्ति-पद्धति पर दूर-स्थित वस्तुओं के समीकरण में—सर्वत्र कल्पना के पारस स्पर्श की आवश्यकता होती है। काव्य तथा काव्येतर कलाओं में कल्पना के विनियोग का एक मुख्य उद्देश्य होता है—रिक्त स्थानों की पूर्ति अथवा विपमताओं का निवारण। विनियोग के इस स्वरूप का सम्बन्ध कला के विषय-पक्ष की अपेक्षा रूप विधान से निकटतर है। इस प्रकार के विनियोग में कलाकार कभी कभी दो वस्तुओं के बीच गोपित सम्बन्धों का उद्घाटन और लुप्त, किन्तु सम्भाव्य सम्बन्धों का पुनः स्थापन करता है।

दृश्यकला और श्रव्यकला से विभाजन को दृष्टिगत रखते हुए हम कह सकते हैं कि प्रथम प्रकार की कला में सम्मूर्तन-प्रधान कल्पना ('प्लास्टिक इमाजिनेशन') का विनियोग होता है, जबकि द्वितीय प्रकार की कला में सवेग संचर कल्पना ('डिप्लुयेंट और इमोशनल इमाजिनेशन') का। सम्मूर्तन प्रधान कल्पना वस्तुगत यथार्थ को गौण बना देती है और उसके माध्यम से जीवन के किसी अनवद्य सत्य या महिम भाव दशा को व्यक्त करती है। उदाहरणार्थ, सम्मूर्तन प्रधान कल्पना से संचालित कलाकार के लिए इन्द्रधनुष सात प्रकार के दृष्टिरजक रंगों का सम्पुजन मात्र है, जो इन्द्रियगम्य और अनुकरण-सुलभ हैं। किन्तु, सवेग संचर कल्पना से आविष्ट कलाकार के लिए वह विविधवर्णी इन्द्रधनुष जिज्ञासा, कीतूहल और नयन सुख का एक ऐसा उद्दीपक है, जो ज्ञात और अज्ञात के बीच एक रहस्यमय सेतु का काम करता है। इसलिए, सामान्यतः, स्थापत्यकार, शिल्पकार, और चित्रकार के पास सम्मूर्तन-प्रधान कल्पना की अधिकता रहती है, जबकि संगीतकार और कवियों के पास सवेग-संचर कल्पना की प्रधानता रहती है।¹

कई प्रकार प्रतीत होते हैं। जैसे, विचार-दृष्टि स कल्पना की दो कोटियाँ हैं—जीवनोन्मुख कल्पना और जीवनमुक्त कल्पना। जीवनोन्मुख कल्पना जीवन के प्रति अमोघ आग्रह को स्वीकार कर चलती है और जगत् के खुरदुरे यथार्थ को भावानुभूतियों की माला में मनके की तरह पिरो लेती है। इसलिए जो व्यक्ति कँटील कर्मक्षेत्र में प्रवृत्त होता है या जो युग युयुत्सु होकर परिवेश की वास्तविकता को अनुकूल बनाने में प्रयत्नशील होता है, उसकी कला में जीवनोन्मुख कल्पना की अधिकता मिलती है। इसी तरह जो व्यक्ति अथवा युग दैनन्दिन और परिवेशगत वास्तविकता से ऊबरकर तथ्य-त्यक्त भावुकता के नन्दन कानन में टहलने लगता है, उसकी कला में जीवनमुक्त कल्पना की अधिकता मिलती है। उदाहरणार्थ, रोमाण्टिक कवियों में मुख्यतः जीवनमुक्त कल्पना मिलती है। शायद, इसीलिए उनकी कविता पर पलायनशीलता का आरोप लगाया जाता है और उन्हें प्रेमी तथा पागल की कोटि में बैठाया जाता है। इस सम्बन्ध में सर्वाधिक ध्यातव्य बात यह है कि कलाकार में कल्पना के प्रति अगाध निष्ठा चाहिए। इस निष्ठा-प्राप्ति के लिए यह आवश्यक है कि कलाकार अपनी कल्पना में मिथ्यात्व की शका न करे और अपनी कल्पना के सृजन, अन्वेषण को 'हवाई' न बनने दे, बल्कि किसी-न किसी प्रकार की वास्तविकता से उसका सम्बन्ध अवश्य निर्भर रहने दे। वास्तविकता के अल्प सस्पर्श से भी कलाकार की कल्पना का रंग जम जाता है, क्योंकि कला में ध्यातव्य के बदले प्रतीक सत्य से ही काम चल जाता है। इस वास्तविकता के आधान के लिए प्रस्तुत और अप्रस्तुत के बीच कलाकार को कृत्रिम सम्बन्ध स्थापन करना पड़ता है, जिसे परिचित सम्बन्ध-सूत्र के अभाव में सहृदय पक्ष सन्तोषपूर्वक स्वीकार कर लेता है। इस तरह के कृत्रिम सम्बन्ध-सूत्रों को स्थापित करनेवाली कल्पना एक प्रकार की विदग्ध कल्पना या चित्र प्रगल्भ कल्पना के नाम से पुकारी जा सकती है। किन्तु, इस प्रकार की कल्पना स श्रेष्ठ वह कल्पना होती है, जो दूराव आरोंप और अलोक सम्बन्ध सूत्रों की सृष्टि में न लगकर वास्तविक अनुभव-जगत् से उत्थित भर्म-छवियों का कलात्मक संगठन करती है।

कल्पना का प्रकार-निर्धारण गुण दृष्टि और त्रिया दृष्टि से भी किया जा सकता है। गुण-दृष्टि स कल्पना के दो प्रकारों का निरूपण सम्भव है—सकल्पित और सकल्पित कल्पना। सकल्पित कल्पना में तारतम्य का स्वतः चालन नहीं होता है, उसमें कवि का प्रयास सलग्न रहता है। इसके विपरीत असकल्पित कल्पना स्वतः चालित और अनावश्यक रूप में मुग्ध भाव की हुआ करती है। इस प्रकार की कल्पना अधिकतर दिवा-स्वप्न, स्वच्छन्द कल्पना या कल्पनाभास में परिणत हो जाया करती है। तदनन्तर, क्रिया दृष्टि से भी कल्पना के दो भेद किये गये हैं—पुनरावृत्त्यात्मक (रिप्रोडक्टिव) और मृजनात्मक (प्रोडक्टिव)। पहली आवृत्ति-प्रधान है (जैसे—राम की शक्ति-पूजा) में राम के चित्त में जानकी के

प्रथम मिलन का कल्पना चित्र¹) और दूसरी नूतन सम्पन्ध निबन्धन के द्वारा निर्मित योग-प्रधान होती है (जैम—स्वर्ण और मृग को अलग-अलग देखने पर भी स्वर्ण-मृग की नूतन कल्पना) ।

इस प्रकार अनेक दृष्टियों से कल्पना का प्रसार-निर्धारण हो सकता है, किन्तु, यहाँ हम अन्य दृष्टियों को छोड़कर सौन्दर्यशास्त्रीय दृष्टि से नन्दित्व आधार को स्वीकारते हुए कल्पना के कुछ प्रमुख प्रकारों के निर्धारण का प्रयास करेंगे। इस दृष्टि में विधायक कल्पना और ग्राह्य कल्पना ऐसे दो ठूक स्थूल विभाजनों के अलावे भी कल्पना के कई प्रकार बहुत स्पष्ट हैं। जैम—पूरक कल्पना, मुक्ता-दृच्छिकी कल्पना, तिर्यक् कल्पना, इत्यादि ।

पूरक कल्पना पाठक अथवा भावक के पास रहती है। इस कल्पना के सहारे पाठक कला निबद्ध कल्पना के शेषांश की पूर्ति अपनी ओर स करता है। साधारण प्रेम-यन्त्रादि या गुप्त वानों के लेखन में भी इस प्रकार के चिह्न “....” से संकेतित निर्गोप्य व्यजना को तत्सम्बन्धित व्यक्ति अथवा पत्र का पाठ्य अपनी पूरक कल्पना के सहारे ही समझता है। यह पूरक कल्पना भावयित्री प्रतिभा अथवा ग्राहिका कल्पना का एक विशिष्ट रूप है। कला के सम्पूर्ण व्यजना व्यापार की सफलता पाठक की इसी पूरक कल्पना पर निर्भर करती है। इसमें रहित पाठक के समक्ष व्यजना गम्य कला पर्यर पर फेंके बीज के समान निष्फल मिट्ट होनी है। आजकल की शटके में समाप्त होनेवाली लघुन्यात्रो अथवा नये तर्ज की कुछ ही शब्दों में समाप्त होनेवाली कविताओं को इसी पूरक कल्पना की सहायता में पाठक समझ पाता है। यह पूरक कल्पना कला की मुख्य माकेनिकता अथवा अर्थवत्ता के लिए विषयम्भार का काम करती है। कालिदास ने अभिज्ञान शाकुन्तलम् में दुष्यन्त और शकुन्तला के सम्भोग का साक्षात् वर्णन नहीं किया है, किन्तु, मिलन की उत्कण्ठा, पारस्परिक आकर्षण और सवियों द्वारा दिये गये एकाग्र में ही चतुर पाठक अपनी पूरक कल्पना के सहारे भरत के गर्भाधान की भूमिका को समझ लेता है। इसी तरह प्रसाद के प्रसिद्ध गीत ‘बीती विमावरी जाग री’ में प्रमग-निगरण के कारण पाठक को पूरक कल्पना में यह अर्थ लगाना पड़ता है कि मन्वी की ‘जगउनी’ के माध्यम से यहाँ पर भोर में निद्रियार्द्ध हुई ऐसी अगम्य वागवसज्जा का चित्रण है, जिगकी सारी रात प्रतीक्षा में बीन गयी, पर प्रियतम न आ सका। कारण, अघरो का अमद राग और अलकों में बंद मनमज्ज इसे संकेतित करते हैं कि नायिका की सारी नयारी ज्यो की-त्यो अनाघ्रान रह गयी, इस तरह किसी भी अव्यक्त व्यजना की रग भूमि पर पहुँचने के लिए पूरक कल्पना का योग अत्यन्त आवश्यक है।

1 'जागी वृत्ती नतल-नुम रिवा एहि' 'अन्धी-अन-अमनीय प्रथम कल्पन कुरीय ।' 'राम की कवि-पूजा', भाग — के निगता, ग्राहिकार गमन प्रकाश ११ 2013 पृ 35।

अवन-प्रधान स्थावर वलाओ—जैसे, मूर्तिबला और चित्रबला—के आस्वादन में इस पूरक कल्पना का और विशेष महत्त्व है, कारण, वाच्य-बला की तरह इनमें वर्णित-वस्तु वस्तु की विस्तृत बारीकी का विशद प्रक्षेपण नहीं होता, इनमें ध्यौरे का अभाव और निबद्ध वस्तु का संक्षिप्त संकेत रहता है। अतः इन वलाओं के आस्वादन में अध्याहारनिमित्त पूरक कल्पना की विशेष आवश्यकता होती है। उदाहरण के लिए हम 'घोटिसेली' के प्रसिद्ध चित्र—'द वर्थ ऑव सेनम'—को देख सकते हैं। इसमें विवसना सौन्दर्य-मूर्ति वेनस सागर की दोलित लहरों पर आत्म-निष्ठ मुद्रा में एक 'वीकनसेल' (शम्बूक-तरी) पर सड़ी मिनारे की ओर बहती चली जा रही है। वेनस की बायीं ओर पवन का प्रतीकत्व करनेवाली एक युग्म-धाकृति है, जो वेनस को उस अपर कूल की ओर प्रेषित कर रही है, जिस पर एक वस्त्राभूषित तरुणी उसका स्वागत करने के लिए समुत्सुक सड़ी है। अर्थात् यह वायु-वेग से सागर की लहरों पर बहती हुई विवसना वेनस का एक गतिशील चित्र है। किन्तु इसमें सामान्य दृष्टि से अथवा पहली नजर में वेनस की गतिशीलता लक्षित नहीं होती, वह तो शम्बूक-तरी पर एवढम स्थिर पड़ी दीप्त पड़ती है। अतः यहाँ वेनस की दाहिनी ओर उड़ती हुई अलकों को देखकर पूरक कल्पना से यह स्पष्ट होता है कि बायीं ओर में पवन आ रहा है और केन्द्रस्थल से कुछ दायीं ओर हटकर वेनस के दीप्त पड़ने से तथा दाहिनी ओर स्वागतोत्सुक नारी की उपस्थिति से यह समझना पड़ता है कि वेनस धामवर्ती पवन के झोंके से दाहिनी ओर स्थित पुलिन के पास बहती चली जा रही है। सारांश यह है कि घोटिसेली द्वारा अंकित इस वेनस-चित्र के गतिशील सौन्दर्य की आनन्दानुभूति कोई सहृदय-चित्त पूरक कल्पना के सहारे ही कर सकता है, कारण यहाँ एक दो संकेतों के आधार पर उसे अपनी ओर से गति का अध्याहार करना पड़ता है। इसी तरह हम एदगा देगा के चित्र 'आपटर द बाथ' को भी देख सकते हैं। इसमें डुबकी लगाते, जल ढारने या जलपात्र का कोई दृश्य नहीं दिखाया गया है। इसमें केवल जलभार से अधोमुख केश लिये हुए एक झुकी हुई तन्वगी तरुणी अंकित है, जो तौलिए से अपने पाँव पाछ रही है। यहाँ वमनहीनता, केश की भीगी अधोमुखता और पोछने की क्रिया से हम पूरक कल्पना के सहारे यह समझ लेते हैं कि इस चित्र में एदगा देगा ने एक सद्य स्नाता को अंकित किया है। संक्षेप में हम कह सकते हैं कि बलाकार जहाँ अपनी कृति में श्लीलता के निर्वाह, अभिव्यक्ति सौन्दर्य, विभाजन व्यापार की उपचिन्ति, व्यापार शोधन अथवा उपचार-वक्रता के लिए कुछ बातों को अंकित अथवा कुछ स्थलों को रिक्त छोड़ देता है, वहाँ पाठक अपनी पूरक कल्पना से उनकी मनसा पूर्ति कर लेता है। अतः पूरक कल्पना सहृदय-चित्त की अनुमानाश्रित सम्बन्ध-नियोजन-शक्ति है।

मुक्तयादृच्छिकी कल्पना बलाकार के मानसिक स्वतः चालन में निर्गत होती

है। इस कल्पना में उड़ान अधिश्रुत है और केन्द्रगामिनी का अभाव रहता है, कारण, इसमें कत्ताकार वस्तुमत्ता से आदिष्ट न होकर अपनी सनकी रुचि या बहक के अनुसार द्रुतस्ततः अप्रस्तुतों, उपमानों और अवर्णों का 'गड्ढमड्ड' प्रस्तुत कर देता है। अनेक बार थोड़ा कत्ताकार भी ईमानदार अनुभूति के अभाव में अपनी रचना की योजना को पूरा करने के लिए मुकनयादृच्छिकी कल्पना का सहारा लेते हैं। उदाहरण के लिए, पन्तजी की 'बादल' शीर्षक कविता का उत्तरार्द्ध ऐसी ही कल्पना से निर्मित है।¹ क्षण भर में कवि ने बिना किसी रसात्मकता या नन्दतिक बोध को उभारे अग्नि, अम्बर, जल, पवन, तारा और शशि—अनेक लोक तथा पंचतत्त्वों का मुआयना कर लिया है। लगता है, कवि की लेखनी ने कविता के तीन-चार बन्धों में ही गणेशजी के मूपक की तरह सम्पूर्ण सृष्टि की चटपट परिश्रमा कर ली हो। इस तरह मुकनयादृच्छिकी कल्पना भावुकता का प्रलाप या सामान्य कल्पना-वृत्ति का 'डेलिरियम' है।

इसी तरह तिर्यक् कल्पना एक प्रकार की बक कल्पना है। यह सहज-मरल गति में चलकर तिरछी काट करती है। अतः इस कल्पना से निर्मित वृत्तियाँ प्रायः पहेलियों की तरह अनवूझ हो जाती हैं। 'क्यूविस्ट' चित्रकारों की रचना में इसका प्रचुर प्रयोग मिलता है। आधुनिक कल्प के शीर्षपाती कथा-विधान की प्रकरण-वक्षता में भी इसका सहयोग मिलता है। विशेषकर वे विम्बवादी कवि, जो चित्र-धर्मिनी के साथ ही अभिव्यक्ति के समर्थक होते हैं, तिर्यक् कल्पना से विशेष प्रेम रखते हैं। बयुमिंस और निराला की कविताओं में इस कल्पना के अनेक उदाहरण मिलते हैं। तिर्यक् कल्पना का विशिष्ट लक्षण यह है कि इसका ध्येयार्थ संगठनात्मक नहीं होता। वह सर्वदा प्रतीयमान रहता है साथ ही 'नातिपिहित' और 'नातिपरिस्फुट' भी। काव्य में प्रयुक्त तिर्यक् कल्पना के लिए पदभग, पदलोप, वाक्यलोप और विरल अक्षर विन्यास विशेष सहायक सिद्ध होते हैं।

उपर्युक्त तीन प्रकार की कल्पनाओं को सभी ललितकलाओं में समान रूप से गति मिल सकती है किन्तु कल्पना के कुछ ऐसे भी प्रकार हैं, जो काव्यकला में विशेष विच्छिन्नता के साथ प्रयुक्त होते हैं। अतः यहाँ हम काव्यकला के अनुकूल पड़नेवाले कल्पना प्रकारों पर अधिक विचार करेंगे, क्योंकि प्रस्तावित विषय के अनुसार काव्य के विशेष सन्दर्भ में कल्पना पर विचार करना हमारे लिए अपेक्षित है। इन काव्यानुकूल कल्पना प्रकारों में सावयव कल्पना, विभाव विधायक कल्पना और तदभव कल्पना विशेष विचारणीय हैं।

जहाँ ऊहा की ओर प्रवृत्ति रखनेवाला कवि सटीक उद्भावनाएँ कर पाता है,

वहाँ हमें सावयव कल्पना मिलती है। ऐसी कल्पना में बड़ी गयी बातें एक-दूसरी से श्रृंखला की बड़ियों की तरह सम्बद्ध रहती है और उनकी अर्थवत्ता भी अन्योन्याश्रित रहती है। इसलिए सावयव कल्पना की सबसे बड़ी विशेषता यही है कि इसकी सभी उक्तियाँ और तदर्थं योजित सभी अप्रस्तुत एक प्रभावान्विति की ओर उन्मुख रहते हैं तथा अयुनसिद्धावयव होते हैं। उदाहरण के लिए देव के इस सर्वे पर विचार किया जा सकता है—

सामन ही में समीर गयो अरु आसुन ही सब नीर गयो दरि ।

तेज गयो गुन लै अपनो अरु भूमि गई तन की तनुमा बरि ।

देव जिये मिलनई की आस बै, आसहु पास अकास रह्यो भरि ।

जा दिन तैं मुख फेरि हरें हेंसि हेरि हियो जो लियो हरि जू हरि ॥

यहाँ वियोग शीर्षा नायिका के शरीर से पंचभूतों के निकलने की सावयव कल्पना की गयी है। केवल निश्वास, आँसू, इत्यादि की अधिकता दिखाते देने से इतनी प्रभविष्णुता नहीं पैदा होती। किन्तु, यहाँ तो कल्पनापटु कवि ने पंचभूतों में से प्रत्येक के निकलने का एक-एक माध्यम बतला दिया है। निश्वासों से वायु निकल गयी, आँसुओं में सम्पूर्ण जल तत्त्व बह गया, विरह क्लान्ति से भुरझानी हुई कान्ति के साथ तेज भी समाप्त हो गया, शरीर के दुबलाने से पायिब तत्त्व भी गायब हो गया और अब उसके चारों ओर फैले हुए शुभ्र में घबरा गया केवल आकाश। इस तरह यहाँ देव ने विरह की विभिन्न दशाओं में चार भूतों के निकलने की बड़ी सटीक उदभावना की है और सावयव कल्पना से काम लिया है।¹

काव्य एवं अन्य साहित्यकलाओं के भावन में विभावों के सहारे ही मानवचित्त

1 विरह पीड़िता राधा की शीघ्रता की वृत्ति उठने समय विद्यापति ने भी इसी सावयव कल्पना से काम लिया है—माधव जलल न जियति राही । जतवा जवर लेले छनि मुन्दरी । से मवे सोपलक ज़ाही । सरदक सदापर मुखहचिभोपलक । हृदि के लोचन लीटा । बेमपास लण चमरिबे सोरन । पाए मनोभव पीला । हमन दगा दालिब के सोपजन । बधु अधर रुचि देखी । देहदमा सज्जदामिनि सोपलक । बाजर सनि सखि भेनी ।—विद्यापति सम्पादक, मित्र मञ्जुवदार, नवीन संस्करण 2010 पृ 138 ।

2 माधव ने भी जिणुपालवध ५ चतुर्थ सर्ग में सुवोदय और चन्द्रास्त के समय रैवतक पर्वत की रश्मिधन्वायुग्म वाले भूतिशोभित गज से मित्रभी जुलनी शौभा का चयन सावयव कल्पना के सहारे किया है—

उदयनि किन्तोर्ध्वरश्मिरज्जवाहिरिभूचो हिमधाग्निशालि धास्तम ।

वहति निदिरय बिनम्बिधण्डादय परिचारित वारणद्वनीनाम् ॥20॥

—जिणुपालवधम्, माधव प्रणाल, चौखम्बा विद्याभवन बनारस 1955, पृ 158

यहाँ रैवतक पर्वत को गजराज, शिखि से सटे अस्तप्राय चन्द्रमा और सख उदित बालारुण को अधोमुख धन्वायुग्म तथा प्रभूत विरणों को धण की रस्ती मान लेने में कल्पना की सावयवता सुरक्षित है ।

रसानुभूति अथवा सौन्दर्यानुभूति की दशा तक पहुँचता है। अतः कवि जब तक विभाव-पक्ष का सम्यक् मण्डान नहीं बाँधता, तब तक काव्य के आश्रय के साथ सभी पाठकों का चित्त एक 'सम' पर नहीं आ सकता। अर्थात् काव्य को आश्रय की अनुकूल भूमिका में लाने के लिए, शास्त्रीय भाषा में 'साधारणीकरण' के लिए, विभाव का सम्यक् स्थापन अत्यावश्यक है। यह कार्य विभाव-विधायक कल्पना से ही सम्भव है। विभाव-विधायक कल्पना वह कल्पना है, जो अनेक सहृदयों को आश्रय की भूमिका में लाकर उनके लिए किसी भाव का सामान्य आलम्बन या कारण खड़ा कर देती है। ऐसी कल्पना द्वारा सृष्ट रूप-विधान में साधारणीकरण की विशिष्ट शक्ति होती है। फलस्वरूप विभाव विधायक कल्पना में आलम्बन का बहुत प्रभावोत्पादक और कलात्मक चित्रण रहता है। विभाव-विधायक कल्पना के प्रसंग में यह स्मरण रखना चाहिए कि इसका क्षेत्र अतीव विस्तृत होता है और इसकी गति अत्यन्त अप्रतिहतप्रसर। कारण, आश्रय से सम्बन्धित कल्पना केवल मानव-जगत् में सिमटी रहती है (क्योंकि आश्रय की भूमिका में नरेश्वर जगत् आ नहीं सकता) जबकि विभाव से सम्बन्धित कल्पना समग्र सृष्टिव्यापिनी होती है (क्योंकि विभावपक्ष के अन्तर्गत मानव जगत् और मानवोपरि जगत्—दोनों ही आ जाते हैं)। अतः दृष्टिविस्तार-सम्पन्न कवि की प्रतिभा विभाव-विधायक कल्पना की ओर अधिक अप्रसर होती है।

तदनन्तर, तद्भव कल्पना विचारणीय है। मनुष्य के मानस-लोक में भी भौतिक या जैव जगत् की तरह प्रजनन की प्रवृत्ति होती है। अतः उसकी मानसिक सृष्टि में भी प्रसव चक्र चलता रहता है। एक चिन्तन दूसरे चिन्तन को, दूसरा चिन्तन तीसरे चिन्तन को, एक कल्पना दूसरी कल्पना को और दूसरी कल्पना तीसरी कल्पना को "एवम्प्रकारेण आवर्त्तक ढग से जन्म देती है। इसे हम व्युत्पन्नता का महज गुण कह सकते हैं। कल्पना-विधान में भी यह व्युत्पन्नता और प्ररोह सृष्टि लागू होती है। इस नियम की अनुवर्तिनी कल्पना को हम तद्भव कल्पना कह सकते हैं। अर्थात्, जो व्युत्पन्न कल्पना किसी मूल कल्पना में आनुपगमिक रूप में उद्भूत हो, उसे तद्भव कल्पना कहते हैं। ऊँहा करनेवाले कवि, मागरूपकों के स्रष्टा कवि अथवा एक ही वर्ण्य को लक्ष्य कर अनेक विम्बा और अप्रस्तुतों की स्रष्टियाँ पिरोनेवाले कवि प्रायः इस तद्भव कल्पना में काम लेते हैं। इस तरह तद्भव कल्पना आवर्त्तक प्रसवा होती है। यदाकिंदा तद्भव कल्पना का रूप बहुत उलझा हुआ होता है। जहाँ यह कल्पना एक वर्ण्य के लिए अनेक अप्रस्तुतों को न लेकर भाव में भाव को पैदा करने लगती है, वहाँ स्वभावतः उसलक्षण पैदा हो जाती है। जैसे, पद्माकर ने रघुनाथ राव की गजदानप्रशस्ति में राव की अतिशय दान-शीलता को दिखलाने के लिए मुक्त गजदान का वर्णन किया है। और, तब उनकी कल्पना 'गज' में 'गजानन' (गणेश) पर चली गयी है। फिर इस उद्धान से भी

'प्रस्तुत' दानशीलता के भाव को पुष्ट करने के लिए कवि ने पार्वती के रक्षक मातृत्व-भाव को उभारा है कि रघुनाथ राव गजानन को भी गज समझकर वही दान न कर दें, इसी आशका से व्रत होकर पार्वती गणेश को गोद से नहीं उतारती हैं—

सम्पति सुमेर की कुंघेर की जो पावै नाहि,
 तुरत सुटावत बिलम्ब उर धारै ना।
 वहै 'पद्माकर' सुहेम हय हाथिन के
 हलवे हजारन के बितरि बिचारै ना।
 दीन्हें गज बबम महीप रघुनाथ राव
 पाय गज धोखे बहूँ बाहूँ देई डारै ना।
 माही दर गिरजा गजानन को गोय रही,
 गिरितें गरेतें निज गोद तें उतारै ना।

इस तरह दानशीलता के भाव से मातृत्व-भाव और मातृत्व-भाव से दानशीलता के भाव के उपचय के कारण इस कल्पना में उत्पत्ती हुई तद्भवता आ गयी है। ठीक इसके विपरीत, तद्भव कल्पना का एकदम सुलझा हुआ स्वरूप हमें वहाँ मिलता है, जहाँ कवि एकावली अलंकार के ढंग पर अपनी उक्ति का मण्डान बाँधता है। जैसे—

पुष्कर सोता है निज सर मे,
 भ्रमर सो रहा है पुष्कर मे,
 गुजन सोया कभी भ्रमर मे,
 सो, मेरे गृह-गुजन, सो ।¹

अथवा

आज वन मे पिक, पिक मे गान,
 बिटप मे बलि, बलि मे मुविवास,
 कुमुम मे रज, रज मे मधु प्राण।
 सलिल मे लहर, लहर मे लास।

यहाँ पूर्व-पूर्व वस्तु के प्रति पर-पर वस्तु का गृहीत-मुक्त-रीति से शृङ्खलास्थापन है, अतः मालारूपता के कारण तद्भव कल्पना बहुत सुलझी हुई है। एकावली के दूसरे रूप में भी, जहाँ पूर्व-पूर्व वस्तु के प्रति पर-पर वस्तु का विशेषण रूप से स्थापन रहता है, तद्भव कल्पना सुलझे हुए रूप में उतर सकती है।

काव्य के सृजन-पक्ष की दृष्टि से प्रसंग कल्पना विविध कल्पना-प्रकारों में अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है। प्रसंग कल्पना का प्रयोग प्रबन्ध-चातुरी की दृष्टि से किया जाता है। इस कल्पना के द्वारा कवि काव्य-निबद्ध कथा अथवा दृश्य को पर्याप्त

अपि तद्वपुषि प्रसर्पन्तीर्नमि ते वान्तिन्नरैरगाधताम् ।

स्मरयौवनयो रसु द्वयो प्लवकुम्भौ भवत कुचावुभौ ॥ (वही, पृ 35)

अर्थात्, दमयन्ती के दोनों कृच उमके (वान्ति के प्रवाह से अगाध हुए) शरीर पर ग्रीडा बरनेवाले वामदेव और तारण्य के लिए तैरने के दो घड़े हैं, नहीं तो वामदेव और तारण्य दमयन्ती के वान्ति सागर में डूब जाते। भला, किसी सुन्दरी के शरीर में घिरनई के घड़ों की योजना बौन सी कल्पना है। ऐसे वत्पक की सूखी जमीन पर ही 'डूबने' का सामना करना होगा। इस तरह की ऊहात्मक कल्पना जब और भी अनुभूति-विच्छिन्न होकर अतिशय के सहारे जमीन-आसमान के मुसावे मिलाने लगती है, तब वह अनूजु अगूढ़ कल्पना बन जाती है। उदाहरण के लिए, दमयन्ती के रूप वर्णन की इन पंक्तियों पर विचार कीजिये—

हृतसारमिवेन्दुमण्डल दमयन्ती वदनाय वेधसा ।

वृत मध्यविल विलोकयते धृतगम्भीर रानी मनीरिमा ॥ (वही, पृ 34)

सरलायं यह है कि 'ग्रह्या ने दमयन्ती का मुल बनाने के लिए चन्द्रविम्ब का मानो सार निवास लिया है। इस कारण उसके बीच में छेद हो गया है। उसी छेद से आकाश की नीलिमा दिवायी देती है।' स्पष्ट है कि इस प्रकार की कल्पना से किसी गूढ़ता या रमणीयता की उपलब्धि नहीं हो सकती।

जहाँ किसी हेतु को दृष्टिगत रखकर ऊहा और अतिशय के योग से उत्प्रेक्षा-मूलक कल्पना-विधान किया जाता है, वहाँ अल्पांश में रमणीयता मिलती है। अतः इस प्रकार की कल्पना अनूजु-अगूढ़ कल्पना से कुछ अधिक काव्योपयुक्त होती है। इसे हम उत्प्रेक्षामूलक हेतुकी कल्पना कह सकते हैं। अर्थात्, जो कल्पना ऊहा¹ और अतिशय के सहारे किसी विशेष हेतु की सिद्धि के लिए की जाय, उसे उत्प्रेक्षामूलक हेतुकी कल्पना कहते हैं। जैसे थोहर्ष ने कामज्वराक्रान्त दमयन्ती के चित्रण में इसी कल्पना का सहारा लिया है। निम्नलिखित पंक्तियों में काम के ताप से झुननेवाली दमयन्ती की दाहण दशा के आतिशय्य को व्यक्त करना बबि का हेतु है—

1) किसी वस्तु अथवा भाव के आधिक्य या ग्यूनता को सूचित करने के लिए ही बबि ऊहात्मक शब्दों का विधान करता है। अतः शुक्नजी ने ऊहात्मक विधान के जिन प्रकारों का उल्लेख किया है उनके आधार पर भी ऊहात्मक कल्पना का प्रकार निर्धारण किया जा सकता है। शुक्नजी ने लिखा है — ऊहात्मक शैली का विधान पाँचों में तीन प्रकार का देखा जाता है—1. ऊहा की आधारभूत वस्तु अमत्य अर्थात् कविप्रौढोक्ति सिद्ध है। 2. ऊहा की आधारभूत वस्तु का स्वरूप सत्य का स्वन सम्भवा है और किसी प्रकार की कल्पना गद्दी की गयी है। 3. ऊहा की आधारभूत वस्तु का स्वरूप तो सत्य है पर उसके हेतु की कल्पना की गयी है।¹—त्रिवेणी, सम्पादक, कृष्णानन्द, नागरी प्रचारिणी सभा काशी, मक्क 2006, प 43।

अधून यद्विरहोष्मणि मज्जित मनसिजेन तदूर्ध्वयुग तदा ।

स्पृशति तत्कदन कदलीतरुर्द्यदि मरुज्वनदूपरदूषित ॥¹

यानी 'यदि कदली तरु मरुदेश मे वह्नि से दग्ध ऊसर मे स्थित हो तो वह उस समय कामदेव के द्वारा वियोग के दाह से सन्तप्त हुई दमयन्ती की दोनों जघाओं की पीड़ा का अनुभव कर सकता है । इस तरह यहाँ ऊहा² और अतिशय के योग का हेतु बहुत स्पष्ट है । कभी-कभी हतुमुक्त होकर भी उत्प्रेक्षामूलक कल्पना की जाती है । जैसे, भारवि ने 'किरातार्जुनीयम्' के नवम् सर्ग में सन्ध्याकाल का ललित वर्णन इसी उत्प्रेक्षामूलक कल्पना के सहारे विस्तारपूर्वक किया है ।

अब हम काव्य में प्रचुरता के साथ प्रयुक्त सादृश्य-कल्पना पर विचार करेंगे । सादृश्य-कल्पना उस कहते हैं, जिसमें कवि रूप-साम्य रखनेवाले कुछ दूरवर्ती अप्रस्तुतों का विम्बानुबिम्ब विधान करता है । इस प्रकार सादृश्य-कल्पना काव्य के वर्ण्य और अवर्ण्य या प्रस्तुत और अप्रस्तुत की कुछ उभयनिष्ठ विशेषताओं को ग्रहण कर चलती है । जैसे, निम्नलिखित पक्तियों में कवि ने नीलोत्पल और खजन को आकर्षकतायताक्षी दमयन्ती के नेत्रों का विम्बानुबिम्ब अप्रस्तुत बनाकर सादृश्य-विधायिनी कल्पना से काम लिया है—

पद्मान् हिमे प्रावृषि खञ्जरीटान् क्षिप्नुयन्मादाम विधिं क्वचित् तान् ।

सारेण तेन प्रतिवर्पमुच्चै पुष्पाति दृष्टिद्वयमेतदीयम् ॥³

इसी प्रकार की सादृश्य-कल्पना अतिशय से समन्वित होकर अतिशयोक्तिमूलक सादृश्य-कल्पना बन जाती है । यह कल्पना प्रायः सभी सादृश्य-विधान में रहती है । अतः सादृश्य-निबन्धन में इसकी सार्वत्रिक उपस्थिति के कारण अलग से इसके विभाजन को हम अनिवार्य भी मान सकते हैं । यह अतिशयोक्तिमूलक सादृश्य-

1 नैषधीयचरितम्, से श्रीहर्ष, संस्कृत बुक डिपो, वाशो, 1949, पृ. 81-82 ।

2 ऊहा के द्वारा एवढम अरम्य कल्पना भी की जाती है । यह अरम्य कल्पना वहाँ मिलती है, जहाँ कवि भाव के दस्तुमम्पूक आधार की विवृत या अस्वाभाविक बनाकर उपस्थित करता है । जैसे, दमयन्ती के वियोगी जीवन पर हर्ष की यह उक्ति देखिए—

न्यधित तद्वदि शल्यमिव द्वय विरहिता च तथापि च जीवितम् ।

रिमय तत्र निवृत्त्य निघानकात्रतिर्पति स्तनविल्वयुगेन तत् ॥ पृ. 89 ।

अर्थात् "कामदेव ने एव तो वियोग तथा दूरी के वियोग के साथ जीवन—ये दो बाँटे दमयन्ती के हृदय पर रखे । बाद में स्तन रूप से विल्वफलो से ठोकर क्या उनको भीतर धुसा दिया ?" भला इस कल्पना में कौन-सी रमणीयता या रस है ? कामिनी के हृदय में बेन के सहारे दो दो बाँटे ठोकर कवि ने विप्रसन्न शृंगार का मारा रस चिन्तित कर दिया है ।

3 गरमार्थ यह है कि विधाना नीलोत्पलो की शीतकाल में तथा खजनों की वर्षारण में वहाँ शब्दग करते रहना है और प्रतिवर्ष उनसे सार निवाहर दमयन्ती के नेत्रों को पुष्ट करना है । नैषधीयचरितम्, से श्रीहर्ष, संस्कृत बुक डिपो, वाशो, 1949, पृ. 268 ।

कल्पना वहाँ मिलती है जहाँ उपमेय और उपमान के बीच सादृश्य तो रहता है, किन्तु यह स्वाभाविक न होकर अतिशयगर्भ होता है। जैसे, भारवि की निम्न-लिखित पक्तियों पर विचार किया जाय—

प्रस्थानश्रमजनिता विहाय निद्रामामुक्ते गजपतिना सदानपङ्के ।

शय्यान्ते कुलमलिना क्षण विलीन सरम्भच्युतमिव शृङ्खल चवाशे ॥¹

यहाँ गजमद की सुगन्ध पर लुब्ध होकर पक्विबद्ध भ्रमरो का टूट पडना स्वाभाविक है, किन्तु मदपङ्क पर बैठी भ्रमरपक्ति का हठात् उठनेवाले गजराज के पङ्क से टूटी लोह शृङ्खला के समान होना एक अतिशयमूलक सादृश्य विधान है।

यह सादृश्य-कल्पना अधिक सचेत होने पर कभी कभी तुलनात्मक कल्पना का रूप धारण कर लेती है। यह तुलनात्मक कल्पना प्रायः वहाँ उपस्थित होती है, जहाँ कलाकार प्रस्तुत उपमेय का उत्कर्ष सिद्ध करने के लिए अनेक प्रसिद्ध उपमानों का तुलनात्मक उल्लेख इस प्रकार उपस्थित करता है कि इन उपमानों की तुलना में उपमेय की ही उत्कृष्टता प्रतिपादित हो सके। जैसे, भारवि ने इन्द्रकील पर्वत पर वन-विहार करनेवाली सुरबालाओं की सलील गति, उनके नितम्बों की सुपुष्टता तथा मुख कान्ति की उत्कृष्टता को व्यक्त करने के लिए इन पक्तियों में इसी तुलनात्मक कल्पना का सहारा लिया है—

गतं सहायं कलहस विक्रम कलत्रमारं पुलिन नितम्बभिः ।

मुखं सरोजानि च दीर्घं लोचनं सुरस्त्रिय साम्यगुणान्निरासिरे ॥²

तात्पर्य यह है कि सौन्दर्योपेत सुरबालाओं ने अपने सविलास मन्थर गमन से राजहंसों की गति को, दोलित नितम्बवाले जघनों के भार से सँकत-पुलिन को तथा विशाल नयनों से युक्त मुखों की कान्ति से कमलों को जीत लिया है। यहाँ उपमेयो—गति की मन्थरता, नितम्बों की सुपुष्टता और मुखकान्ति—की उत्कृष्टता को प्रमाणित करने के लिए उपमानों—हसगमन, सँकत-पुलिन और कमल-कान्ति—के साथ तुलना की गयी है। यहाँ प्रत्येक उपमेय अपने-अपने उपमान से श्रेष्ठ है। जैसे, बलहस अपने मन्द गमन के लिए प्रसिद्ध है, किन्तु सुरबालाओं का मन्द गमन के साथ ही हाव की विद्यमानता है। पुनः सरित पुलिनों में केवल ऊँचाई रहती है किन्तु, इन सुरबालाओं के नितम्बों में ऊँचाई के साथ भार भी है और इनके मुखों से कमलों की समानता है, किन्तु, कमल तो इनकी तरह विलोल-लोचन नहीं है। इस तरह कवि उपमेय के उत्कर्ष-प्रतिपादन की दृष्टि से तुलनात्मक कल्पना में प्रवृत्त होता है।

उपर्युक्त अतिशयोक्तिमूलक सादृश्य-कल्पना सीमा को पार कर जाने के बाद

‘फैंसी’ बन जात है। ऐसा वहाँ होता है, जहाँ कलाकार सादृश्य के आधार पर किसी अघटनीय घटना, अस्वाभाविक सत्य अथवा असम्भव सम्भाव्य की दूरारुढ़ बातें करता है। जैसे, सरोज तथा मुख में कुछ सादृश्य है और इस सादृश्य पर कल्पना का मण्डान बाँधा जा सकता है। किन्तु, कोई कवि यदि इस सादृश्य को इतना ढींच दे कि मधुलोभी भौरे कमल की ओर न जाकर पास खड़ी कामिनी के मुख पर झींरने लगे, तो इस कोटि का अतिशयोक्तिमूलक सादृश्य विधान ‘फैंसी’ बन जायगा। उदाहरणार्थ, पण्डितराज जगन्नाथ की ये पंक्तियाँ देखी जा सकती हैं—

तीरे तरुण्या वदन सहास नीरे सरोज च मिलिद्विकाशम् ।

आलोक्यघावत्युमयत्र मुग्धा मरदलुब्धालिक्खिषोरमाला ॥¹

इतना ही नहीं, पण्डितराज जगन्नाथ ने तो चन्द्रमा का भ्रम पैदा करनेवाले मुख तक चोच मारनेवाले चकोर को पहुँचा दिया है—

आलोक्य सुन्दरि मुख तव मन्दहास,

नन्दन्त्यमन्दमरविन्दधिया मिलिन्दा ।

किं चासिताक्षि मृगलाछन सम्भ्रमेण

चक्षुषुट चटुलयन्ति चिर चकोरा ॥²

इस तरह नायिका-मुख और चाँद में रहनेवाले अल्प सादृश्य के आधार पर चकोर को चोच चलाने के लिए नायिका-मुख तक पहुँचा देना ‘फैंसी’ का ही कमाल है।³ रीतिकालीन कवि बिहारी ने भी अभिसारिका के वर्णन में ऐसी अतिशयभ्रम सादृश्यमूलकता का प्रयोग किया है, जहाँ भौरो ने सहट पर से धबढाकर लौटती

1 भागिनी विलास, अनुवादक, महावीरप्रसाद द्विवेदी थी बेंगलूर प्रेस, बम्बई, सन् 1958, पृ. 73 ।

2 वहाँ, पृ. 101 ।

3 एक स्थल पर माध ने भी जल और कमल के बीच रहनेवाले अल्पसादृश्य के आधार पर ‘फैंसी’ का ऐसा मण्डान बाँधा है कि काल में लटकनेवाले बेचारे कमला की नज़ों की तुलना में (धमर गुजार के माध्यम से) अपनी पराजय की घोषणा करनी पड़ी है—

अविजितमधुना तवाहमदणो दक्षितयेत्यवनम्य सज्जयेव ।

अवधनुवन्द्य विलासवत्या भ्रमररत्नैरपकर्णमाचचने ॥60॥

—(तिग्गुप्तानवधम्, मज्जम् संग, पृ. 285, बीकम्बा, 1955)

अर्थात् किसी मुरोबना न जानो मैं नीलकमल को लटका रहा था, त्रिनके ऊपर मधु के लोभ से भौरे उड़ रहे थे। इस पर यह उत्प्रेक्षा की गयी है कि जब विनामवती व नेत्रों की सुन्दरता से पराजित होने के कारण अधोमुख हुआ नीलकमल भ्रमर इन्ति के व्यात्र से उस नायिका के जानो के पास मानो यह कह रहा था कि मैं इस समय तुम्हारे नेत्रों की सुन्दरता से पराजित हो गया। जैने, व्यवहार-त्रयम् में कोई व्यक्ति किसी से पराजित होकर सज्जा से मज्जमुख हो उसके पास जाकर अपनी पराजय की स्वीकार कर लेता है।

हुई कमलगन्धा नायिका को कमल समझकर ढँक लिया है और वह नायिका समय का गलत अन्दाज रखने पर भी अर्थात् धड़ी मारकर चौद के अचानक उग आने पर भी लोगो की नजर से बच गयी है।¹

काव्य में इस प्रकार की एक और यथार्थ-परित्यक्त कल्पना प्रचलित है, जिसे हम लक्षक विशिष्टता के द्योतनार्थ प्रत्युत्पन्नमति स्थिति-कल्पना कह सकते हैं। इसके द्वारा काव्य-निबद्ध पात्र को विचित्र-विचित्र प्रकार की चमत्कारपूर्ण स्थितियों में प्रस्तुत किया जाता है, जिसके आह्लाद से सहृदय-चित्त का स्निग्ध प्रसादन होता है। यह एक प्रकार की कारण निदान-सम्पन्न सलित कल्पना है। इस कोटि की कल्पना के निदान प्रायः कवि-समय या कवि-प्रसिद्धियों की तरह चमत्कारपूर्ण होते हैं। उदाहरणस्वरूप हम अमरक की इन पक्तियों को देख सकते हैं²—

दम्पत्योर्निशि जल्पतोर्गुहं शुबेनाकणितं यद्वचस्तत्प्रातर्गुरुसन्निधौ
निगदतस्तस्योपहारं वधू ॥

कर्णालिखितं पद्मरागं शकलं विन्यस्य चचपुटे व्रीडां प्रकरोति
दाडिमफलव्याजेन वाग्बन्धनम् ॥

यहाँ कवि ने स्वकीया नायिका के इस सखी वचन में सम्भोग शृंगार के अन्तर्गत व्रीडा सचारी को दिखलाते हुए (छल से कायं साधने के कारण) पर्यायोक्ति से उपेत प्रत्युत्पन्नमति स्थिति-कल्पना का सुन्दर निदर्शन प्रस्तुत किया है, क्योंकि तोते का बोलना (रात की सुनी बातों को दुहरा देना) सज्जा का कारण है और सज्जित वधू के द्वारा पद्मराग के टुकड़े को अनारदाना बनाकर सुभे के समक्ष दे देना लज्जा की समस्या का निदान है।³ इस तरह प्रत्युत्पन्नमति स्थिति-कल्पना कारण निदान-सम्पन्न (एक प्रकार की) सलित कल्पना ही है।

काव्य में तथ्याभिव्यक्ति की वक्रिमा के लिए असंगति-निर्भर कल्पना का प्रचुर प्रयोग किया जाता है। असंगति निर्भर कल्पना में कारण का आस्पद कायं का अधिकरण नहीं होता है, फलस्वरूप इससे उक्ति वैचित्र्य के निरूपण में

- 1 अरी खरी मटपट परी, विधु आधे मग हेरि ।
सग लगे मधुपनि लई, भागन गली अंधेरि ॥

—बिहारी-बोधिनी, चतुर्थ शतक, 314

- 2 अमरकशतकम्, लक्ष्मी बँकटेश्वर प्रेस, मुम्बई, सन् 1971, पृ. 19।

3. इसी भाव की स्थिति-कल्पना को हम शार्दूलविक्रीडित छन्द में रचित हिन्दी-अनुवाद की इन पक्तियों में पाते हैं—

दम्पति राति बरो बतियाँ मिलि निर्जनमोन सुवा सुनि लीनी ।

आगे सुहन के प्रातः राखी कहने घटना सबसे रगभीनी ॥

आनि बहू कनफून सों तोड़िके सोन मनो की बनी रखदीनी ।

चोच पै दाडिम के छल सों अरु रोकि दई शुभवानि बनीनी ॥

पर्याप्त सहायता मिलती है। अतः उक्ति को बहिष्कृत करने में इस कल्पना का विनियोग होता है। चित्रकला के रंग-न्यास, संगीत-कला की विसर्वादी स्वर-योजना और युग्म-भूतियाँ के मुद्रा-निवेश में हमें इस कल्पना के निदर्शन मिलते हैं। एक उदाहरण से हम इस बात को और भी स्पष्ट कर सकते हैं—

सा वाला वयमप्रगल्भवचस सा स्त्री वय वातरा ।
सा पीनोन्नतिमत्ययोधरयुग धते सखेदा वयम् ॥
माक्रान्ता जघनस्थलेन गुरुणा गन्तुम् न शक्ता वयम्
दोषेरुण्य जनाश्रितैरपटवो जाता स्म इत्यद्भुतम् ॥¹

इस मुक्तक में विप्रलम्भशृंगार की प्रलापदशा के अन्तर्गत नायक की जड़ता, त्रास इत्यादि व्यभिचारी भावा को असंगतिमूलक कल्पना के सहारे एक अच्छी अदा के साथ व्यक्त किया गया है। यहाँ असंगति इसमें है कि सभी कारणों का आस्पद नायिका है, किन्तु सभी नायकों का अधिकरण नायक है। नायक का कथन है कि नायिका बाला है और हमारे मुँह से बात नहीं निकलती, वह स्त्री है और हम व्याकुल हैं, वह पीन और उन्नत स्तनों की धारण करती है और हमें पक्कावट भालूम होती है, वह भारी नितम्बों से दमित है और हम चल नहीं सकते। यह अद्भुत बात है कि अन्य के आश्रित कारणों से हम असमर्थ हो गये हैं। वास्तव में नायिका को ही अप्रगल्भ, कातर, खेदयुक्त और असमर्थ होना चाहिए था। इस तरह असंगतिनिर्भर कल्पना पर आश्रित उक्तियों में एक विशेष चमत्कार रहता है।

यह जानी हुई बात है कि काव्य में अप्रस्तुत-विधान का बहुत अधिक महत्त्व है, माय ही अप्रस्तुतों में 'आरोप' की प्रमुखता रहती है और अप्रस्तुतों को जुटाना कल्पना का काम है, इसलिए यह तर्क निष्पन्न होता है कि काव्य में आरोप-कल्पना के विनियोग का क्षेत्र बहुत व्यापक है। जहाँ कवि उत्प्रेक्षण या अपह्लाव के द्वारा प्रस्तुत पर सादृश्य, साधर्म्य या सारूप्य के सहारे अनेक अप्रस्तुतों का माला-रूप, समतात् या खण्डशः चित्रविचित्रमय आरोप करता है, उसे आरोप-कल्पना कहते हैं। जैसे—

स्मित नैतत्किन्तु प्रकृतिरमणीय विकसित
मुख दूते को वा कुसुममिदमुद्यत्परिमलम् ॥
स्तनद्वन्द्व मिथ्या कनकनिभमेतत्फलयुग
लता सेव रम्या भ्रमरकुलनम्या न रमणी ॥²

1 अमरशतकम् लक्ष्मी वेंकटेश्वर प्रेम, मुम्बई सन् 1971, पृ 38 ।

2 भामिनी विलास, स. पण्डितराज जगन्नाथ, अनुवादक, महावीरप्रसाद द्विवेदी, श्री वेंकटेश्वर प्रेम, बम्बई, 1958, पृ. 101 ।

नयी कृतियों, नयी प्रयुक्तियों और सलित प्रयुक्तियों का प्रसार होता है। इसलिए कला-चर्चा में कल्पना से नन्दितक रचनात्मक कल्पना का ही आशय ग्रहण किया जाता है, जिसमें प्रेरित कलाकार अपनी अनुभूतियों में आवश्यक चयन और वर्जन करने सहृदय की प्रत्यर्थता को आकृष्ट करनेवाले विषयों या अप्रमत्तों का विधान करता है।

3 जीववैज्ञानिकों ने इस बात पर विचार दिया है कि जिस तरह का मस्तिष्क कल्पना के लिए विशेष समर्थ होता है। इनकी धारणा यह है कि जिस मस्तिष्क-धारी के पास चेतकोशों की पर्याप्त सम्या रहनी है, साथ ही जिनके सभी चेतकोश चेतोपागमिक (गादनेष्टिक) योजना-गूत्रों से परस्पर गुग्मबद्ध रहने हैं, उसी के पास रचनात्मक कल्पना की शक्ति रहती है। किन्तु, चेतकोशों की सम्या और सन्नियता के आधार पर किसी मस्तिष्क को कल्पनाशील घोषित करना निरापद नहीं है, क्योंकि शिम्पन्जी के मस्तिष्क में भी मनुष्य के मस्तिष्क की तरह अस्मी प्रतिदान चेतकोश होते हैं किन्तु उगमें रचनात्मक कल्पना का अभाव रहता है।

4 आधुनिक सौन्दर्यशास्त्र में कल्पना का प्रयोग जिस अर्थ में किया जाता है, लगभग उसी अर्थ को ध्येय करने के लिए ससृष्ट काव्यशास्त्र के आचार्यों ने 'प्रतिभा' शब्द का प्रयोग किया है। अतः आधुनिक सौन्दर्यशास्त्र या पादचात्य कला चिन्तन की प्रतिभा को हम भारतीय काव्यशास्त्र की 'प्रतिभा' कह सकते हैं। प्राचीन आचार्यों ने काव्य हेतु के प्रसंग में प्रतिभा का तर्कपुष्ट विश्लेषण किया है। विशेषकर, राजशेखर, भट्टतीत और अभिनवगुप्त के द्वारा निरूपित 'प्रतिभा' आधुनिक सौन्दर्यशास्त्र की 'कल्पना' में बहुत साम्य रखती है।

5 जीवन तथा जगत् के प्रति मनुष्य की सभी मचेत प्रत्यर्थताओं और प्रत्यक्षा में कल्पना की सर्वव्यापी और सार्वत्रिक उपस्थिति रहती है। अतः कल्पना को ठुकराना जीवन जगत् के दैनन्दिन वस्तु प्रत्यक्षों की उपेक्षा करना है और कल्पना के द्वारा हम अनुभूति-प्रवण जीवन में जो एक प्रकार का सगीतात्मक आनन्द-बोध मिलना है, उससे अपने को वंचित करना है। सम्भवतः, वस्तु प्रत्यक्षों के बीच कल्पना की इसी सार्वत्रिक विद्यमानता के कारण कॉलरिज ने कल्पना को 'प्राइमरी एजेंट ऑफ़ ऑल पर्सेप्शन' (Primary agent of all perception) कहा है।

6 हिन्दी आलोचना में कल्पना के स्वरूप और भेद पर समर्थ विचार पर्याप्त मात्रा में नहीं हो सका है। आचार्य शुक्ल ने भी कल्पना पर केवल काव्य (विशेषकर कविता) की दृष्टि से विचार किया है, सभी सलितकलाओं को ध्यान में रखकर सौन्दर्यशास्त्रीय दृष्टि से नहीं। इसी तरह शुक्लोत्तर हिन्दी आलोचना में भी कल्पना का तात्त्विक विवेचन नहीं हो सका है। शुक्लजी के परवर्ती हिन्दी आलोचकों ने शुक्लजी के ही सिद्धान्त की शब्दभेद से आवृत्ति की है।

7 कल्पना के स्वरूप को स्पष्ट करने के लिए कल्पना और अतिकल्पना (फैंसी) के अन्तर को समझ लेना आवश्यक है। कल्पना में सम्मूर्तन, केन्द्रगामी संयोजन और समीकरण की प्रधानता रहती है; जबकि 'फैंसी' से आनीत विम्ब केवल वाकविक्रम से भरे रहते हैं। तदनन्तर, कल्पना में भावना एवं स्मृति - दोनों की उपस्थिति रहती है, लेकिन 'फैंसी' में स्मृति का अंश नगण्य रहता है और वस्तु बोध भी नहीं के बराबर रहता है। इसलिए 'फैंसी' की उद्धान अथवा 'फैंसी' के अन्तर्गत सम्भावनाओं के विधान में लोकविश्रुत कथा-कहियाँ और गतानुगत विश्वास भी पर्याप्त योग देते हैं। इस प्रकार 'फैंसी' कुछ स्थलों पर हृद के बाहर पहुँची हुई कल्पना हुआ करती है। कुछ मिलाकर वाक्य एवं अन्य ललितकलाओं के नन्दितक बोध की दृष्टि से 'फैंसी' की तुलना में कल्पना का निर्विवाद ऊँचा स्थान है।

8 स्मृति के साथ कल्पना का निवट सम्बन्ध है। कुछ विचारकों ने कल्पना को स्मृति का ही विकसित रूप माना है। बात यह है कि कल्पना और स्मृति—दोनों का आधार प्रत्यक्ष ज्ञान है। स्मृति प्रत्यक्ष ज्ञान के द्वारा प्राप्त अनुभव को चेतना के समक्ष सुरक्षित रखती है और कल्पना उन अनुभूत विषयों का स्वेच्छानुसार पुनर्निर्माण करती है। अतः कल्पना में सदैव स्मृति का योग रहता है। कल्पना के साथ स्मृति के सहयोग का प्रभाव विम्ब विधान पर पड़ता है। दुर्बल स्मृति के साथ सलग्न कल्पना से निर्मित विम्ब भी निर्वल होते हैं। इसलिए प्रायः कलाकार की स्मृति सामान्य जन की अपेक्षा अधिक सशक्त होती है। इस प्रकार कल्पना की पृष्ठभूमि में ज्ञानविषयक ज्ञान (स्मृति और प्रत्यभिज्ञा) की उपस्थिति आवश्यक है। स्मृति के तीन प्रमुख उद्बोधकों—सादृश्य, अदृष्ट और चिन्ता में 'सादृश्य' के साथ कल्पना का निवट सम्बन्ध है। वस्तुतः कल्पना का एक कार्य यह है कि वह प्रस्तुत अथवा 'प्रत्यक्ष' से सादृश्य रखनेवाली किसी ज्ञातवस्तु को पूर्वानुभव के सस्कारों से कुरेदकर अप्रस्तुत के रूप में उपस्थित कर देती है। इसी तरह कल्पना का सम्बन्ध ज्ञातविषयक ज्ञान के दूसरे रूप—प्रत्यभिज्ञा से भी है। यह प्रत्यभिज्ञा 'तत्ता' (पूर्व देश और पूर्वकाल) और 'इदन्ता' (एतद्देश और एतद्काल)—दोनों का अवगाहन करनेवाली प्रतीति है। इस प्रत्यभिज्ञा के तीन प्रधान भेद—तत्सादृश्य प्रत्यभिज्ञा, तद्विलक्षण प्रत्यभिज्ञा और तदप्रतियोगी प्रत्यभिज्ञा में प्रथम दो अर्थात् तत्सादृश्य प्रत्यभिज्ञा और तद्विलक्षण प्रत्यभिज्ञा के साथ कल्पना का अधिक निवट सम्बन्ध है।

9 कल्पना जहाँ उस वस्तु का बोधभास प्रस्तुत करती है, जो 'वस्तु' वास्तव में इन्द्रिय ग्राह्य नहीं है, वहाँ उसमें अनुमान का समावेश हो जाता है, क्योंकि जो वस्तु या पदार्थ इन्द्रिय-ग्राह्य नहीं है, उसके ज्ञान में साधन की ही अनुपान करते हैं। कल्पना का सम्बन्ध अनुमान के दो तीनों रूपों—गुणवत्, मेगवत् और

सामान्यतोदृष्ट—के साथ है।

10 कल्पना एक प्रकार की मानसिक सृष्टि है, जो अपने सम्मूर्तन के लिए साधन या माध्यम के रूप में ड्रेंट, पत्थर, रंग-तूली, स्वर या बिम्ब—जिसी की भी ग्रहण कर सकती है। जो विचारक कल्पना की मानसिक बिम्बविधान कहते हैं, वे कल्पना की केवल काव्य तक सीमित कर देते हैं। फलस्वरूप अन्य सलितकलाओं का विस्तृत परिसर इस निरूपण के अनुसार कल्पना से असम्पृक्त रह जाता है। दूसरी ओर 'कल्पना' को केवल 'मानसिक सृष्टि' कहने से उसमें एक अतिव्याप्ति आ जाती है। अतः सम्पूर्ण सलितकला की दृष्टिगत रखते हुए यह कहना निरापद प्रतीत होता है कि कल्पना एक ऐसी मानसिक सृष्टि है, जिसमें सौन्दर्य-बोध के साथ सम्मूर्तन की क्षमता और भावोद्बोधन का गुण रहता है।

11 सभी कलाओं में कल्पना के विनियोग का स्वरूप भिन्न होता है। जिस कला का मूर्त आधार जितना ही स्थूल होता है, उस कला में कल्पना के विनियोग की मात्रा उतनी ही कम रहती है। कल्पना की यह विशेषता है कि वह मूर्त से मूर्त का नहीं, अमूर्त की सहायता से मूर्त का निर्माण करती है। इसलिए अमूर्त कल्पना इच्छित मूर्तविधान के लिए अमूर्त आधार खोजती है। इस दृष्टि से कल्पना का निम्नतम विनियोग स्थापत्य कला में और सर्वोत्तम विनियोग काव्य कला में मिलता है। दृश्य-कला और श्रव्य-कला के विभाजन की दृष्टिगत रखते हुए हम कह सकते हैं कि स्थापत्यकार, मूर्तिकार और चित्रकार के पास सम्मूर्तन प्रधान कल्पना की अधिकता रहती है, जबकि संगीतकार और कवियों के पास सवेग सचर कल्पना की प्रधानता रहती है।

विम्ब

बिम्ब

ललितकला के प्रमुख तत्वों में बिम्ब भी बहुत महत्वपूर्ण स्थान रखता है। इसकी अनिवार्यता इसी से प्रकट है कि कला-सृजन के क्षणों में कलाकार की अमूर्त सहजानुभूतियों को बिम्बों के द्वारा ही आकार, इन्द्रियग्राह्यता अथवा विधान (फॉर्म) मिल पाता है। अतः बिम्ब-विधान ही बहुत अंशों में कलाकार की सहजानुभूति की अभिव्यक्ति की सफलता को प्रमाणित करता है और कलाकार की सौन्दर्य-चेतना को भी प्रोत्तिष्ठ करता है। वस्तुतः बिम्ब-विधान कला का वह मूल पक्ष है, जिसमें कलाकार की भावानुभूति (एम्बेड्डेडनेस) से श्लिष्ट सौन्दर्यानुभूति को वस्तु-सत्य का सदृश या तद्गत सम्पूर्ण आधार के साथ सादृश्याभास (सैम्बेन्स) मिल जाता है। फलस्वरूप, कुछ विचारक और कलाकार कला-सृजन में बिम्बों को पारमन्तिक महत्व देते हैं।

बिम्ब-विधान कला का प्रिया पक्ष है, जो कल्पना से उद्भूत होता है। कला-जगत् में कल्पना के विकास की एक सरणि है। कल्पना में बिम्ब का आविर्भाव होता है और बिम्बों में प्रतीक का। जब कल्पना मूर्त रूप धारण करती है, तब बिम्बों की मूर्ति होती है और जब बिम्ब प्रतिमित या व्युत्पन्न अथवा प्रयोग के पौन पुन्य में किमी निश्चित अर्थ में निर्धारित हो जाते हैं, तब उनमें प्रतीकों का निर्माण होता है। अतः कला-विवेक की तात्त्विक दृष्टि से बिम्ब कल्पना और प्रतीक का मध्यस्थ है।

बिम्ब के स्वरूप की मुलमें दृष्टि रूप में समझने के लिए यह आवश्यक है कि हम बिम्ब और विचार-चित्र के पारम्य को अच्छी तरह हृदयगत कर लें, कारण, इन दोनों को पहचानने में प्रायः भ्रान्ति हो जाया करती है। वास्तविकता यह है कि बिम्ब और विचार-चित्र में पर्याप्त अन्तर है। विचार-चित्र प्रत्यक्षाश्रित धारणाओं—'कन्सेप्ट्स' को आधार प्रदान करता है। वह अर्थग्रहण का प्रकट हस्ताक्षर होता है। किन्तु, बिम्बों का प्रत्यक्ष धारणा में कोई गीष्ठा सम्बन्ध नहीं रहता है। सम्भवतः दृष्टी अन्तर की दृष्टिगत समझ बाष्ट ने विचार-चित्र-

विधायक कल्पना को उत्पादक कल्पना और बिम्बविधायक कल्पना को पुनरुत्पादक कल्पना कहा है। अर्थात्, उत्पादक कल्पना से हमें विचार-चित्रों की प्राप्ति होती है और पुनरुत्पादक कल्पना से बिम्बों की। पुन पुनरुत्पादक कल्पना से सम्भूत बिम्ब सर्वत्र 'विशेष' होते हैं और उत्पादक कल्पना से सम्भूत विचार-चित्र सर्वदा 'सामान्य' होते हैं। बिम्बों का 'सामान्य' न होकर 'विशेष' होना हमें भी प्रमाणित होता है कि कला का सम्बन्ध 'सामान्य' की अपेक्षा 'विशेष' से अधिक रहता है, क्योंकि कला 'सुन्दर' का अधिकरण है और 'सुन्दर' सर्वत्र अपने 'सामान्य' का उत्कृष्टतम 'विशेष' हुआ करता है। यह दूसरी बात है कि कला 'विशेष' को 'विशेष' ही नहीं रहने देती, उसे साधारणीकरण के लिए 'सामान्य' भी बना देती है, जो उसकी उत्तर दशा है।

विशेषकर कविता के क्षेत्र में बिम्ब-विधान के रूप को समझने में इसलिए भी कठिनाई होती है कि कुछ विचारकों ने उसे 'मेटाफर' (रूपक) का पर्यायवाची बना दिया है और कुछ ने उसे 'मेटाफर' (रूपक) में नितान्त भिन्न माना है।¹ दूसरी ओर मनोविज्ञान में रुचि रखनेवाले आलोचकों की दृष्टि में बिम्ब-विधान ऐन्द्रिय अनुभूति की एक ऐसी अभिव्यक्ति है, जो हमारी दृष्टि, श्रवण, घ्राण, स्पर्श अथवा रसना के लिए किसी न-किसी रूप में रजक हुआ करती है। इस तरह कला-जगत के बिम्ब हमारी ऐन्द्रिय अनुभूति के कलात्मक अंग होते हैं। यह धारणा सौन्दर्यशास्त्र की दृष्टि से भी कुछ मनुलित मालूम पड़ती है क्योंकि बिम्बों को केवल सादृश्य निर्भर 'मेटाफर' (रूपक) तक सीमित कर उन्हें एक प्रकार का अलंकृत उचित-वैचित्र्य मानना उचित नहीं प्रतीत होता है। तदनन्तर, यह भी ध्यातव्य है कि कुछ विचारक बिम्ब विधान को एक प्रकार का चित्रात्मक पुन-प्रत्यक्ष मानते हैं। किन्तु, ऐसा स्वीकार करने से बिम्बों का चाक्षुष पक्ष इतना प्रधान हो जाता है कि अन्य ऐन्द्रिय पक्ष लुप्तप्राय हो जाते हैं। अतः बिम्ब विधान को कलाकार के इन्द्रियानुभूति निर्भर मानसिक सचेदनो की कुछ वस्तु-चित्रों अथवा विशिष्ट शब्दों के माध्यम से एक ऐसी अभिव्यक्ति मान लेना, जो हमारे लिए भी मानसिक धरातल पर इन्द्रिय ग्राह्य अथवा इन्द्रिय-रजक हो, अपेक्षाकृत अधिक उचित प्रतीत होता है। प्रधानतः इन्द्रियाँ ही पचभूती और तन्मात्राओं तक हमारे उपनयन का माध्यम हुआ करती हैं। ये तन्मात्राएँ पाँच हैं—रूपतन्मात्रा, रसतन्मात्रा, गन्धतन्मात्रा, शब्दतन्मात्रा और स्पर्शतन्मात्रा। इन सभी तन्मात्राओं का प्रत्यक्ष हम अपनी ज्ञानेन्द्रियों—दृशनेन्द्रिय, रसनेन्द्रिय, घ्राणेन्द्रिय, श्रवणेन्द्रिय अथवा स्पर्शेन्द्रिय द्वारा करते हैं। इन सभी प्रत्यक्षों के क्रम में हमारा अन्तःकरण

1 'Metaphor', The Philosophy of Rhetoric by I A Richards, London, 1936, p 89

(मन, अहंकार और बुद्धि) जागरूक रहता है तथा इस पर देश, काल, परिस्थिति और विद्या का प्रभाव पड़ता है। यहाँ यह भी स्मरणीय है कि ये इन्द्रियाँ तभी सार्थक हो पाती हैं, जबकि इन्हे सन्निकर्ष के लिए कोई वस्तुनिष्ठ आधार मिले।¹ इस तरह इन्द्रियों की स्वाभाविक और अनिवार्य वस्तुनिष्ठता ही (इन्द्रिय पर निर्भर रहनेवाले) विम्बों को मूर्त होने के लिए बाध्य करती है। सारांश यह है कि वस्तुनिष्ठता और ऐंद्रिय बोध विम्ब विधान के आवश्यक तत्त्व हैं।

इस प्रसंग में यह भी विचारणीय है कि विम्ब विधान में 'सादृश्य तथा तुलना' के तत्त्व महत्त्वपूर्ण स्थान रखते हैं। सादृश्य स्थापन या तुलना में विम्ब विधान के निमित्त यह अनिवार्य नहीं है कि वस्तुगत, मूर्त अथवा स्थूल की तुलना वस्तुगत, मूर्त अथवा स्थूल से ही की जाय या भावगत, अमूर्त अथवा सूक्ष्म की तुलना भावगत, अमूर्त अथवा सूक्ष्म से ही की जाय। इनके विषयों से भी कला में शोभन तत्त्व का आधान होता है। छायावादी विम्बविधान इसका अन्यतम उदाहरण है कि किस प्रकार मूर्त के लिए अमूर्तविधान तथा अमूर्त के लिए मूर्तविधान से अनुपम सावण्य की सृष्टि की जा सकती है। सचमुच, उत्कृष्ट विम्बविधान में यह विषय ही अधिकतर विद्यमान रहता है। फलस्वरूप श्रेष्ठ विम्बों के द्वारा मूर्त को भावरूप और भाव को मूर्तरूप दिया जाता है। शतें इतनी ही है कि विम्बों को सवेगों की घनता से सर्वदा अवगुण्ठित रहना चाहिए। अर्थात्, सवेगों की घनता उत्कृष्ट विम्बविधान का अविच्छेद्य गुण है। इस तरह अप्रस्तुतयोजना में जहाँ सवेगों की घनता समाविष्ट होती है, वहाँ विम्बों की स्वतः सृष्टि हो जाती है। इसलिए रूपक, उपमा या मानवीकरण—किसी भी माध्यम से कवि अपनी अप्रस्तुतयोजना में विम्बविधान ला सकता है। अधिक स्पष्टता के लिए हम कह सकते हैं कि विम्बविधान कलाकार का एक ऐसा सवेग सकुल प्रयास है, जिसमें वह विविध अथवा विपरीत वस्तुओं, मनस्थितियों और धारणाओं को, जो सामान्यतः विच्छिन्न और अर्थहीन लगती हैं, अपनी कल्पना-शक्ति से परस्पर मिलाकर एक नवीन सन्दर्भ अथवा अनुक्रम देता है तथा उनमें अनेक मामूली छवियों का आधान कर देता है। हम इस विम्ब विधान को एक दूसरी दृष्टि में भी समझ सकते हैं क्योंकि यह विम्ब विधान (हिन्दी काव्यशास्त्र की भाषा में) 'अप्रस्तुतयोजना' अथवा टी एस इलियट के शब्दों में 'ऑब्जेक्टिव कोरेनटिव'² का ही एक रूप है। जब कलाकार अपने अमूर्त मर्म सवेगों की यथातथ्य अभिव्यक्ति के लिए बाध्य

1. ऐंद्रिय प्रयत्न और इन्द्रिय सन्निकर्ष के विषय विद्वान के लिए द्रष्टव्य—चिद्भिराम, से सम्पूर्ण-मन्द, ज्ञानमण्डन, वाराणसी 1959 मंडित प्रत्यक्ष विवरण और 'मन्त्रिपरिधिपरण', पृ 22-23।

2. द संप्ट बुक, टी एन. इलियट, पेज, 100। हम 'ऑब्जेक्टिव कोरेनटिव' को एक प्रकार में कवि के सवेगों का 'कैमोन्स इवरीवेन्ट' कह सकते हैं।

जगत् से (आवेष्टनगत) ऐसी वस्तुओं को बला के फलस्वरूप पर इस रूप में उपस्थित करता है कि हम भी उनके भावन से वैसे ही मर्म-संवेग की प्राप्ति कर सकें, जिससे बलाकार पहले ही गुजर चुका है, तब उन योजित वस्तुओं की वैसी प्रस्तुति को हम बिम्ब विधान कहते हैं।

सहृदय-चित्त की दृष्टि से बिम्ब, सामान्यतः, विस्मृत कलाकृति का शेषांश (स्मृत अंश) होता है क्योंकि बिम्ब इन्द्रियगम्य और मूर्तिमान होने के कारण स्मृति में सुरक्षित रह जाता है, जब कि कलाकृति की अन्य चीजें (भाव, शैली या शिल्प-पद्धति) अमूर्त और भावात्मक होने के कारण विस्मृत हो जाती हैं। कला का आस्वादन करनेवाला सहृदय पक्षी हुई कविता की कई पक्तियों को भूल जाता है, किन्तु, उसके एक दो चित्र आस्वादनकर्ता के मानस पटल पर तैरते रहते हैं। वह देखी हुई मूर्ति के अंक और विन्यास की भारीकियों को भूल जाता है, किन्तु, उसका एकाग्र अंश उसके मन पर जमा रहता है। इसी तरह किसी देखे हुए चित्र अथवा सुने हुए संगीत को हूँ ब हूँ याद रखना उसके लिए कठिन है किन्तु उस चित्र में कोई मूर्त कुशलता है या उस संगीत में कोई गुजरनशील लय है, जो उसकी स्मृति में सुरक्षित रह जाती है। इस प्रकार किसी कलाकृति में जो स्वभावतः स्मृति में संरक्षणीय है इन्द्रियगम्य है मूर्त और विशिष्ट है वही सहृदय चित्त के लिए बिम्ब है। अतः उत्कृष्ट कलाकृति योजित बिम्बों के द्वारा अपने क्षेत्र में आधी हुई वस्तुओं को, गेटे के कथनानुसार कर्त्रीय युनिवर्सल बना देती है।

प्रभावों की इन्द्रियगम्य प्रतिकृति होने के कारण बिम्बों में स्थापत्य कला, मूर्तिकला और चित्रकला के तत्त्व, अर्थात् दृश्य कलाओं के तत्त्व अधिक रहते हैं, क्योंकि बिम्ब, प्रायः दृश्य अथवा गोचर होते हैं तथा उनका सम्बन्ध रूप एवं आकार से अनिवार्यतः रहता है। अतः बिम्बधर्मी काव्य कला अथवा संगीत कला, जो मुख्यतः श्रव्य कला है उपर्युक्त दृश्य कलाओं का कुछ न कुछ अंशों में अधमर्ण रहती है। किन्तु इस प्रसंग में यह भी ध्यान देने योग्य है कि चित्रकला और मूर्तिकला के बिम्ब सर्वथा और सर्वदा दृश्य होते हैं अर्थात् चाक्षुष होते हैं जबकि काव्य और संगीत कला के बिम्ब सामान्यतः, मन की सम्पूर्ण पुनरुत्पादक क्रिया के सभी रूपों का समाहार कर लेते हैं। तदनन्तर प्रभावों (इम्प्रेशन) की इन्द्रियगम्य प्रतिकृति (बाँपी) होने के कारण कला के उत्कृष्ट बिम्बों में ऐन्द्रियता, अतः संवेदनो को उद्बुद्ध करने की क्षमता रहती है। जो बिम्ब जितना ही ऐन्द्रिय रहता है वह उतना ही संशक्त होता है। इसलिए जो बिम्ब केवल चिन्तनपरक अथवा कलाकार की 'इच्छा', 'एपणा' या 'आकांक्षा' के बाहुक होते हैं वे समर्थ न होकर अपूर्ण या भग्न बिम्ब मात्र रह जाते हैं। ऐसे विकलांग बिम्बों में कला में एक प्रकार का रस बोध पैदा हो जाता है। इसलिए उत्कृष्ट बिम्ब का लक्षण यह है कि वह आश्रय अथवा आलम्बन के किसी संवेग को मूर्त बनाकर प्रायः सभी संवेदनशील सहृदय को

उसी सवेग से अभिभूत कर देता है। अर्थात् किसी सवेग से उत्पन्न होकर सहृदय-चित्त में उसी सवेग को उत्पन्न कर देने की क्षमता अर्जित कर लेना ही विम्ब की सफलता है। इस सफलता की प्राप्ति के लिए विम्बों को चित्रधर्मी होने के अलावा सवेग सचर बनना पड़ता है। फलस्वरूप, उत्कृष्ट विम्बों की सृष्टि तब होती है, जब स्रष्टा उनमें प्रकृति की स्थितिविशेष या प्रभावों की प्रतिकृति को प्रतिबिम्बित करने के साथ ही उन्हें अपने हृदय के रस और सवेग में सराबोर कर देता है।¹ वस्तुतः जो विम्ब स्रष्टा के चित्त में 'वासित' नहीं हो पाते, वे चित्रात्मक होने पर भी जीर्ण विम्बा (ट्राइट इमेजेज) की तरह अरसनीय सिद्ध होते हैं।

इस अध्याय के प्रारम्भ में कहा जा चुका है कि विम्ब-विधान कला का क्रिया-पक्ष है, जो कल्पना से उत्पन्न होता है। अतः विम्बों के विधान के समय कल्पना बहुत कार्यरत रहती है। यो, विम्ब विधान के क्रम में कल्पना मुख्यतः दो कार्य करती है—पहले कल्पना स्मृति के ढोह में सोये हुए विम्बों को प्रत्यक्षोपलब्ध अनुभूतियों के स्पर्श से जगाती है और तब उन विम्बों को शिल्प के साँचे में ढालती है। कला में अवतरित होने पर स्मृति-निर्भर विम्ब कुछ बदल जाते हैं। यदि ऐसा न होता, तो केवल 'सामान्य मनुष्य' होना की कलाकार बनने के लिए पर्याप्त था, क्योंकि स्मृति की मजूपा में सोये रहनेवाले विम्ब सबी के पास रहते हैं, इसलिए स्मृति मानव जाति का सामान्य गुण है। इस तरह साधारण मनुष्य की तुलना में कलाकार की यह विशेषता है कि वह स्मृति के ढोह में रहनेवाले विम्बों को कलात्मक बनाने के लिए उन पर कल्पना का मधुवेष्टन ढालता है। स्मृति में सुरक्षित विम्ब, प्रायः इकहरे और अश्लिष्ट होते हैं, कल्पना उन्हें श्लिष्ट बना-कर कला में प्रस्तुत करती है। इस तरह कल्पना स्मृति के जिस विम्ब को कला के फलक पर प्रेषित करती है वह विम्ब प्रेषण के क्रम में अन्य अनेक साम्य निर्भर विम्बों और अनुविम्बा से श्लिष्ट होकर बट-प्ररोह की तरह सखल बन जाता है।

इस विवेचन से ही स्पष्ट है कि विम्ब विधान के लिए स्मृति सर्वाधिक आवश्यक है, क्योंकि विम्ब एक प्रकार का स्मरण निर्भर मानसिक पुनर्निर्माण है, जिसमें अतीत की कोई सवेदनात्मक अनुभूति सुरक्षित रहती है। इसलिए ऐसी कलाकृतियाँ जिनकी रचना कलाकार 'पीठ की आँख' के सहारे करता है, अधिक विम्ब-गर्भ हुआ करती हैं। सचमुच, स्मृति के सहयोग के बिना विम्ब-विधान सम्भव नहीं है। प्रत्येक रचना के पूर्व कलाकार की एक सृजन बिह्वल मुद्रा या अन्तर्दशा होती है। इस दशा में स्मृति के विम्ब सद्यः प्रत्यक्ष की वस्तु बनने लगते हैं, अर्थात् विम्ब का (वास्तविक प्रतीति के क्षण का) वस्तुबोध अतीत का न रह-

कर वर्तमान के जैसा ही आभासित होने लगता है। यों सभी मानसिक क्रियाओं में स्मृति का महत्त्व है, किन्तु बिम्ब-विधान में स्मृति का चूडान्त महत्त्व है। विशेष-कर चाक्षुष बिम्ब अवश्य ही स्मृति से छनकर आते हैं। आई ए रिचर्ड्स ने भी स्मृति पर लिखते हुए ऐसा ही अभिमत व्यक्त किया है।¹ मनोवैज्ञानिक विश्लेषण से तो यहाँ तक पता चलता है कि स्मृति अतीत की छावों के एक बिगरे हुए सग्रह के रूप में बिम्बा की भावनाओं की मजूपा में केवल संजोर ही नहीं रखती है, बल्कि वह विविध आसनों के माध्यम से बिम्बों का पुनोजरण और सम्मिश्रण कर उन्हें नवीन रमणीयता और विशिष्ट छवि भी प्रदान करती है। इस तरह यह एक स्वीकृत मत है कि अर्धवान बिम्बों के निर्माण में स्मृति का महत्त्वपूर्ण योग रहता है।

बारीक विश्लेषण करने पर पता चलता है कि बिम्बों का निर्माण कई प्रकार में हो सकता है, जैसे—किसी दृश्य वस्तु के आधार पर बिम्ब का निर्माण, किसी त्वेदन की प्रतिकृति से बिम्ब का निर्माण, किसी मानसिक विचारणा अथवा गारणा से बिम्ब का निर्माण, किसी विशेष अर्थ को द्योतित करनेवाली घटना से बिम्ब का निर्माण, किसी उपमान अथवा अप्रस्तुत के द्वारा बिम्ब का निर्माण और किसी ऐसे श्लेष में बिम्ब का निर्माण, जो प्रस्तुत तथा अप्रस्तुत—दोनों पक्षों पर एकरूप लागू होता हो। बिम्ब निर्माण के इन प्रकारों को कुछ उदाहरणों के द्वारा प्रस्तुत प्रबन्ध के द्वितीय खण्ड (छायावाद का कला-मोष्ठव) के चतुर्थ अध्याय में स्पष्टतापूर्वक समझने की चेष्टा की जायेगी।

सौन्दर्यशास्त्रियों और काव्यालोचकों के अलावा मनोवैज्ञानिकों ने भी बिम्बों पर पर्याप्त विचार किया है। बिम्बों के सम्बन्ध में मनोविज्ञान की एक अद्भुत मान्यता यह है कि बिम्बों का निर्माण प्राप्त (वास्तविक) अनुभूतियों और काल्पनिक अनुभूतियों—दोनों से समनरूपेण सम्भव है। अतः अनुभूति-रक व्यक्ति भी मानसिक बिम्बों की सृष्टि कर सकता है। मनुष्य के जीवन में कुछ ऐसे क्षण आते हैं, जिनमें अघटित अनुभूतियाँ भी बिम्बों का उपजीव्य बन जाती हैं। जैसे—सपना होकर आसमान में उड़ने का सपना, चन्द्रलोक में भ्रमण अथवा पक्षियों के साथ सम्भाषण। तदनन्तर, बिम्बों के सम्बन्ध में मनोविज्ञान की एक दूसरी मान्यता सौन्दर्यशास्त्र की दृष्टि से भी विचारणीय है। कुछ प्रयोग और परीक्षणों के बाद मनोविज्ञान इस निष्कर्ष पर पहुँचा है कि बिम्बों के सृजन तथा भावन पर व्यक्ति भेद, अतः, रुचि-भेद का प्रभाव पड़ता है। सारांश यह है कि भिन्न भिन्न व्यक्तियों में भिन्न-भिन्न प्रकार के बिम्बों को धारण करने की शक्ति होती है। अन्वेषकों ने मनोवैज्ञानिक धरातल पर यह प्रमाणित कर दिया है कि विभिन्न व्यक्तियों में अपनी-अपनी प्रकृति के अनुसार

चाक्षुष, श्रावण, घ्राणिक, स्पर्शिक अथवा अन्य विम्बों के सृजन और भावन की क्षमता रहती है। किसी के लिए चाक्षुष विम्ब अत्यन्त सुलभ होते हैं तो किसी के लिए घ्राणिक विम्ब। उदाहरणार्थ, एमिल जोला-जैसी गन्ध-सचेत प्रवृत्ति रखने के कारण किसी व्यक्ति के लिए घ्राणिक विम्ब अत्यन्त सुलभ हो सकते हैं। विम्ब सम्बन्धी मनोवैज्ञानिक परीक्षण। स यह एक सामान्य तथ्य प्रतिपादित होता है कि औसत व्यक्ति के लिए चाक्षुष विम्बों का सृजन या भावन अन्य प्रकार के विम्बों के सृजन या भावन की अपेक्षा सर्वाधिक सरल और शीघ्र होता है। सरल और शीघ्र भावन या सृजन की दृष्टि से औसत व्यक्ति के लिए चाक्षुष विम्बों के बाद श्रावण (ऑडिटरी) विम्ब और श्रावण विम्बों के बाद गतिबोधक विम्बों (मोटर इमेजेज) का स्थान आता है। किन्तु, इस मन्तव्य का आशय विम्बों के सृजन अथवा भावन में व्यक्ति भेद या रुचि-भेद के महत्त्व का विघटन नहीं है। निश्चय ही एक संगीतज्ञ के लिए श्रावण विम्ब, भावन या सृजन की दृष्टि से चाक्षुष और गतिबोधक विम्बों की अपेक्षा अधिक आशुग्राह्य तथा सरल होगा और एक रंगरेज के लिए चाक्षुष विम्ब, निश्चितरूपेण, श्रावण या गतिबोधक विम्बों की तुलना में अधिक रमणीय होगा। अतः विम्बों के भावन और सृजन के क्षेत्र में हम मनोवैज्ञानिक दृष्टि से व्यक्ति भेद और रुचि भेद के महत्त्व को स्वीकार करना होगा। सौन्दर्यशास्त्र की दृष्टि से भी विम्ब विधान के सन्दर्भ में व्यक्ति-भेद और रुचि-भेद का महत्त्व विचारणीय है। किसी कलाकृति में एक विशेष प्रकार के विम्बों की प्रधानता का कारण कलाकार की प्रवृत्ति या रुचि भी है। जिस कवि में मूलतः 'स्वल्प-चरल' या 'स्टैचुएस्' प्रवृत्ति अधिक रहती है, उसके विम्ब विधान में स्पर्शिक विम्बों की प्रधानता रहती है। जैसे—कीट्स की कविताओं में स्पर्शिक विम्बों की प्रधानता। इस दृष्टि से व्यक्ति भेद की तरह युग-भेद का भी अपना महत्त्व है। उदाहरण के लिए स्पर्शिक विम्बों के सहारे यौन-भावना और स्थूल सौन्दर्य-बोध की उत्तम अभिव्यक्ति होती है। इसलिए जब किसी साहित्य में रीतिकाल से मिलती-जुलती शारीरिक यौनारुपण प्रधान युग-धारा चलती है, तो उसकी रचनाओं में स्पर्शिक विम्बों की अधिकता हो जाती है। अतः विम्बों के अध्ययन में हम कलाकार की प्रवृत्ति के साथ ही युग की विचारधारा का भी पता लगा सकते हैं। सचमुच, कलाकार की प्रवृत्ति के अनुरूप ही भिन्न भिन्न कलाकारों की कृतियों में भिन्न भिन्न प्रकार के विम्बों की आनु-पातिक अधिकता मिलती है। इस तरह किसी भी कलाकृति में विन्यस्त अधिक-संख्यक विम्ब कलाकार की प्रवृत्ति के बोधक होते हैं। यही कारण है कि पाश्चात्य कवियों के बीच पौ की कविताओं में श्रावण विम्ब अधिक मिलते हैं, तो दोस्ती की कविताओं में घ्राणिक विम्ब और कीट्स की कविताओं में त्वक्-स्पर्शिक विम्ब

हो १७१. (क्युटेनियस इमेज)।

बिम्ब के सम्बन्ध मजिन प्रमुख मनोवैज्ञानिकों ने अपने सुचिंतित विचार व्यक्त किये हैं उनमें युग द्वारा प्रस्तुत बिम्ब सम्बन्धी मान्यता काव्य-कला विषयक सौन्दर्यशास्त्रीय विवेचन के लिए सर्वाधिक उपयोगी है। युग की यह बिम्ब सम्बन्धी सम्पूर्ण विचारणा उसके आदिबिम्ब सिद्धान्त (थ्योरो ऑव आक टाइप इमेजेज)¹ पर निर्भर है। युग के अनुसार आदिबिम्ब (आकंटाइप इमेज)² मनुष्य के चिन्तन और सचेदन के मूल से सम्बन्धित रहते हैं। इनके साथ मनुष्य का परम्परागत आनुवंशिक और सांस्कृतिक सम्बन्ध रहता है। अतः इन आदिबिम्बों में दुहरी शक्ति होती है। एक ओर ये बिम्ब 'अतीत' की धारणाओं से रूप और आकार ग्रहण करते हैं तो दूसरी ओर इनमें वह रचनात्मक शक्ति सुरक्षित

1 'आकंटाइप इमेज' को युग ने 'प्राइमॉर्डियल इमेज' भी कहा है। युग ने सांस्कृतिक बाध बलाप और बला विधान में आदिबिम्बों को बहुत महत्व दिया है। ये बिम्ब रक्त वध से पीढ़ी दर-पीढ़ी परिवार एवं समाज के दीर्घ आनुवंशिक संस्कारों में निपट होकर चले जाते हैं। ऐसे बिम्बों के विधान में व्यक्ति की लागत 'पूतन' रहती है। किन्तु ये आदिबिम्ब बहुत मशकत होते हैं और हमारी मूल सांस्कृतिक वासनाओं को उभारने में बड़ समय होते हैं। इसलिए युग का कथन है— 'द मैन हू स्पीक्स विथ प्राइमॉर्डियल इमेज स्पीक्स विद ए वाउजेंड टांग'। — 'ब्रिटिश जर्नल टु एथनोलॉजिकल साइकालॉजी' सी. जी. युग इटलेज एण्ड वेगन पाल पृ. 248।

2 साइकालॉजिकल टाइप्स ऑफ़ जी. युग ट्रास्टेटड बाय एच. जी. ब्रायन केन पाल टूथ टूबनर एण्ड को. लंदन 1944 पृ. 476। युग की आदिबिम्ब (यहां वह ध्यातव्य है कि युग ने आदिबिम्ब को 'प्राइमॉर्डियल इमेज' भी कहा है) को स्थापना के अच्छी तरह समझने के लिए निम्नलिखित उद्धरणों पर भा. ध्यान देना समीचीन है जो उक्त पुस्तक के 'एथनोलॉजिकल साइकालॉजी' के अंतर्गत हैं।

रहती है, जिनसे भविष्य के निर्माण में मनुष्य को सांस्कृतिक सहायता मिलती है। ये आदिबिम्ब मूलतः जातीय अनुभूति से निर्मित होते हैं। युग ने बहुत ही ललित उदाहरण के सहारे अपनी आदिबिम्ब सम्बन्धी धारणा को स्पष्ट करने की चेष्टा की है। इन्होंने 'वॉटन' शीर्षक निबन्ध में लिखा है कि आदिबिम्ब उस सूखी हुई नदी की अन्तरंग सतह (बेड) के समान है, जिस पर जलप्रवाह अभी तो बन्द है, किन्तु, एक अनिश्चित दीर्घकाल के बाद जिसमें फिर से धारा लौट आती है। रूपक की भाँपा में इस कथन का यह अर्थ निकलता है कि आदिबिम्ब उस पुरानी नदी की सूखी धारा के समान है, जिसमें जीवनरूपी जल बहुत दिनों तक रहने के कारण (यह जानी हुई बात है कि जिस पुरानी सूखी नदी में जितने अधिक समय तक पानी ठहर चुका होता है, उसमें फिर से जलधारा के लौटने की सम्भावनाएँ उतनी ही संशयित रहती हैं) पर्याप्त गहराई खोद चुका हो।¹ इस प्रकार युग ने अपनी धारणा को स्पष्ट करने के लिए आदिबिम्ब की उपमा 'रिपलडेड रिवर बेड' से दी है। सारांश यह है कि आदिबिम्ब का सम्बन्ध एक व्यक्ति की आनुवंशिक चेतना अथवा किसी राष्ट्र की सांस्कृतिक वासना और जातीय अनुभूति से है। यदि हम एक सरलीकृत उदाहरण लें, तो कह सकते हैं कि भयादा पालन की दृष्टि से राम, रसिकता की दृष्टि से रास रचैया कृष्ण, धीरता की दृष्टि से पाण्डु-अभिमन्यु, इत्यादि समग्र हिन्दू जाति या यहाँ की साहित्य सस्कृति में पले व्यक्ति के लिए ऐसे ही आदिबिम्ब माने जा सकते हैं। उक्त बिम्बों का उद्बोध तदनुकूल मानसिक परिस्थितियों में होता है। किसी रावण-जैमे अत्याचारी को देखकर राम का स्मरण अथवा किसी लुटती हुई द्रोपदी को देखकर कृष्ण का मानसिक प्रत्यानयन उक्त प्रकार के आदिबिम्ब का ही मानसिक उद्बोध कहा जायगा। इस विवेचन से यह भी संकेतित होता है कि आदिबिम्ब प्रायः पीढ़ियों की शिक्षा पर चलते हैं और बहुत दूर तक शाश्वत बने रहते हैं। आदिबिम्बों अथवा आद्य बिम्बों (आर्कटाइप) का यह गुण उत्कृष्ट प्रतीकों में भी रहता है। इसलिए थ्रेण्ट प्रतीकों पर प्रायः परम्परा की मुहर लगी रहती है। पिक्कासो के 'ग्वेरिन्स' में अंकित सौँड और घोड़ा इसलिए विशिष्ट प्रतीक बन सके हैं कि उनके प्रतीकार्थ का परम्परा से सम्बन्ध है, के नितान्त निजी कल्पना से आनीत प्रतीक नहीं हैं। हाँ, कलाकार को इतना ध्यान अवश्य रखना चाहिए कि वह परम्परा के खिर हुए अथवा घिम हुए असंबन्धित प्रतीकों को कला में स्थान न दे, क्योंकि ऐसे दिवंगत या पर्युपित प्रतीक कला में अवरोधक एकरूपता का काम करते हैं। इस प्रसंग में यह ध्यातव्य है कि युग के

1 'वॉटन' शीर्षक निबन्ध एलेक्स बॉन बण्टेम्पोररी इवेन्स, बेगन पॉन, 1948 में संकलित, से उद्धृत।

आदिविम्ब को ही ईषन् भिन्नताओं के साथ डॉ. मन्तहोम ने 'पैरेडिगमैटिक एनपिरियेन्स', डा. ओल्डहम ने 'रिमाण्डिंग एक्सपिरियेन्स' और माँड बोड्किन ने 'टाइप-इमेज' कहा है।¹

युग ने आदिविम्ब का कला-विवेचन में बहुत महत्त्व है, क्योंकि कला के शाश्वत प्रतीक प्रायः आदिविम्ब ही हुआ करते हैं।² इनमें आधु माधारणीकरण का गुण रहता है, क्योंकि ये सामूहिक अवचेतन (कलैक्टिव अन्वन्स)³ से उत्पन्न होते हैं। सामूहिक अवचेतन में सम्बद्ध इन विम्बों का प्रयोग और उद्गाता होने के कारण ही कलालार को युग ने, सम्भवतः, 'सामूहिक मानव' (कलैक्टिव-मैन) कहा है।⁴ युग की आदिविम्ब और सामूहिक अवचेतन से सम्बद्ध इन धारणाओं पर आधुनिक कला निम्नको ने पर्याप्त विचार किया है। विशेषकर, हर्बर्ट रीड ने इन मान्यताओं पर जीवविज्ञान और शरीरविज्ञान को दृष्टिगत रखते हुए जो मन्तव्य प्रस्तुत किया है, वह बहुत ही महत्त्वपूर्ण है। इनका कथन है कि युग की आदिविम्बवाली मान्यता शरीर-विज्ञान से पूर्णतः समर्थित मालूम पड़ती है। कारण, मानव मस्तिष्क की रचना और अंग रूप में उसके विकास क्रम को देखकर यह पता चलता है कि वर्तमान बनायट तक पहुँचते पहुँचते उसके रचना विधान में अनेक परिवर्तन हुए हैं, किन्तु इन परिवर्तनों के क्रम में भी प्रमस्तिष्क बाह्यको पर कुछ प्राचीन सत्कार-लेख (एन्ग्राम्स) अनिवार्य रूप में आज भी सामान्यतः अंकित मिलते हैं, जिन्हें हम मनुष्य की जातीय या सामूहिक निधि कह सकते हैं। इस तरह प्रमस्तिष्क बाह्यको (सेरेब्रल कोर्टेक्स) पर अंकित ये पूर्वधान या प्राचीन सक्षोभ (ड्रूमा) कुछ विशेष प्रकार के विम्बों की आधु अवधारणा की सशक्न क्षमता रखते हैं। इन्हीं विशेष प्रकार के विम्बों को व्यजित करने के लिए युग ने 'आदिविम्ब' की स्थापना प्रस्तुत की है।⁵ किन्तु, कुछ आधु-निक कला विचारक यह कहकर युग के सिद्धान्त-स्थापन की उपेक्षा भी करते हैं कि युग ने पुरानी धाता को ही कुछ नये शब्दों के छद्म से कहा है, अतः युग की

1 स्टडीज ऑफ टाइप इमेजेज, माँड बोड्किन, ऑक्सफोर्ड यूनिवर्सिटी प्रेस 1951 पृ 174-175।

2 डाट एण्ड द ट्रिप्टिक अन्वन्स एरिक न्युमन ट्रांसनेटेड फॉर्म जमन इनटू इन्विज बाय राल्फ म. डीम, रीडिंगलेज एण्ड केमल पब्लिशर्स 1955 में लन्दन द विन्सी एण्ड द मॉडर आकटाइप चार्ल्स निबॉल विद्यापथर पृ 69 से 80 तक।

3 बी. मोम बाय कलैक्टिव अन्वन्स, ए सर्टेन साइजिंग डिस्पोजिशन शेप्ट बाँय द कोर्सेस ऑव हेरेडिटी फ्रॉम इट ब्रूमनेस हैज डेवेलप्ड। —गॉडन मैन इन सब ऑव ए सोन, बाँय सी बी युग पृ 190।

4 वही, पृ 195।

5 द फॉर्म ऑव बिगम अननीन, बाँय हवट रीड, फेवर एण्ड फेवर सॉदर, 1960 पृ 53-54।

विचारणाओ मे केवल शब्द-भेद या शब्दान्तर है, कोई नयी बात नहीं ।¹

सौन्दर्यशास्त्र या कला विवेचन और विशेषकर वाक्यालोचन की दृष्टि से विम्ब एक प्रकार का रूप-विधान है, जो प्राय किसी ऐन्द्रिय प्रभाव या सवेदन की मानसिक प्रतिलिपि अथवा प्रतिकृति हुआ करता है। तदनन्तर, रूप-विधान होने के कारण अधिकांश विम्ब दृश्य अथवा चाक्षुष होने हैं और विशुद्ध बौद्धिक अथवा भावात्मक विम्ब होने पर भी कुछ-न-कुछ अंशो मे अनिवार्यत ऐन्द्रिय रहते हैं। इसका कारण यह है कि वस्तु-विशेष के प्रति ऐन्द्रिय आकर्षण ही कलाकार को विम्ब-विधान की ओर प्रेरित करता है, हालांकि विम्ब-विधान के समय कलाकार के समक्ष केवल वस्तु-बोध ही नहीं रहता, बल्कि बड़संवर्य के शब्दों मे 'स्टॉर्म आव एसोसिएशन' भी रहता है। आसगो से आवृत्त होने के कारण उत्कृष्ट विम्ब के दो ध्यावर्तक लक्षण होते हैं। पहला यह है कि उत्कृष्ट विम्ब-विधान मे सवेदनो अथवा प्रभावो का सातत्य रहता है, क्योंकि सवेदनो या प्रभावो के सातत्य का निर्वाह करनेवाले विम्ब ही कलाकार की मर्मन्तुद जीवनानुभूति से सत्प्र ग्रहण कर बलिष्ठ हो पाते हैं। बात यह है कि कला के विम्ब ऐन्द्रिय सन्निकर्ष मे आयी हुई वस्तुओ का निरपेक्ष मानसिक पुनर्निर्माण नहीं करते, बल्कि उस मानसिक पुनर्निर्माण मे आयी हुई वस्तु अथवा वस्तुओ का इस तरह किसी अनुभूति के सन्दर्भ मे उपस्थित करते हैं कि वे विम्ब रूप-विधान होने के साथ ही भाव-विशेष के सफल वाहक भी बन सकें। इस प्रकार कला के विम्ब इन्द्रिय-सन्निकर्ष मे आयी हुई वस्तु-मात्र को नहीं, वस्तु के विशेष और विविध भाव-सम्बन्धो को मूर्तिमान करते हैं। उत्कृष्ट विम्बो का दूसरा व्यावर्तक लक्षण यह है कि वे प्रसंग, अनुवन्ध और विधान के साथ अनुपात रक्षा का निर्वाह नहीं कर पाते। वे, जैसा कि सी. डी. लीविस ने कहा है, निरर्थक विम्ब बन जाते हैं और उनसे किसी कलाकृति का कोई उपकार नहीं हो पाता है। इसलिये विम्ब-विधान मे विम्बो के सृजन के अलावा विम्बो के 'पारस्परिक' सग्रथन सामर्थ्य को सौन्दर्य-शास्त्रीय कला विवेचन की दृष्टि से बहुत महत्त्व दिया जाता है। वस्तुतः श्रेष्ठ कलाकार अपनी रचना को क्रमहीन विम्बो का 'अलवम' नहीं बनाता है, बल्कि यह विम्बो को एक मारगर्भ और अर्थवती शृङ्खला प्रदान करता है।²

पूर्व पृष्ठो के विस्तरेषण मे हम देख चुके हैं कि कलाकार या कवि के भावो को विम्ब ही प्रेषणीय और ग्राह्य बनाते हैं। यहाँ यह ध्यातव्य है कि वे ही विम्ब इस सामर्थ्य से युक्त हो सकते हैं, जिनमे ये तीन गुण विद्यमान हों—(प्रत्यग्रता, तीव्र घनता और उद्बोधनशीलता)। प्रत्यग्रता वह गुण है, जो प्रयोग कविमा, रगन्यास,

1. साइको एनॉनलिज एण्ड आर्ट, बॉय के अटमद, अक्ला प्रेस, पटना, पृ. 133।

2. ए पोरेटिक इमेज, सी. डी. लीविस, मन्दन, 1947, पृ. 25।

स्वरारोह-अवरोह या पद लालित्य के सहारे बिम्बों में जीवन-सत्य भरती है। तीव्र घनता वह गुण है, जिससे बिम्ब छोटे फलक पर ही अधिकतम अर्थवत्ता के केन्द्रीकरण की शक्ति अर्जित करते हैं। और, उद्बोधनशीलता वह शक्ति है, जिससे द्वारा बिम्ब कृतिगत भावावेग के प्रति सहृदय चित्त की प्रत्यर्थता को उद्बुद्ध करत है। प्रत्येक देश, जाति अथवा समुदाय की साहित्य सत्कृति में कुछ-न कुछ ऐसा शब्द, स्वर दोल, पदार्थ और नाम अवश्य रहते हैं, जो नियत सन्दर्भ में प्रयोग की सुदीर्घ परम्परा और जातिगत संस्कार के कारण स्वभावतः उद्बोधन-शील होते हैं। कई कलाशास्त्री ऐसे पारम्परिक बिम्बों को 'बन्सेक्रेटेड इमेज' कहते हैं। किन्तु कुछ विचारक द्वितीय गुण—तीव्र घनता—से उपेत बिम्बों को ही सर्वाधिक सशक्त और कला के लिए उपयोगी मानते हैं। कारण, तीव्र घनता से पूर्ण बिम्ब इतने सन्दर्भ समर्पित और प्रयोक्तृता के स्पन्दित सवेग से चालित या प्रणोदित होते हैं कि वे सहृदय की वैयक्तिक अनुभूति की चापा को शकृत कर वैसे ही (अपने अनुकूल या अपनी तरह) स्पन्दित सवेग सहृदय के चित्त में पैदा कर देते हैं।

विकास की दृष्टि से बिम्ब के तीन प्रकार माने जा सकते हैं। प्रथम अवस्था में बिम्ब वस्तु विशेष की छाया या स्पष्ट सम्मूर्तन करते हैं और दूसरी अवस्था में छाया की छाया का सम्मूर्तन करते हैं, किन्तु तीसरी अवस्था में बिम्ब वस्तु बोध से इतने पृथक् हो जाते हैं कि वे प्रतीक के समीपी और समकक्ष बन जाते हैं। इस तीसरी अवस्था में बिम्ब नन्दित्व दृष्टि से अधिक कलात्मक मूल्य रखते हैं। तदनन्तर, प्रतिपादन की दृष्टि से बिम्बों को दो श्रेणियों में बाँटा जा सकता है—लक्षित बिम्ब (डाइरेक्ट इमेज) और उपलक्षित बिम्ब (फिगरेटिव इमेज)। काव्य के क्षेत्र में उपलक्षित बिम्ब का बहुत अधिक महत्त्व है, क्योंकि इसमें औपम्य-प्रधान और रूपक गर्भित आधार पर सादृश्य विधान के द्वारा कवि अपने घनीभूत भावा को अप्रस्तुतों में बाँधकर मार्मिक ढंग से प्रस्तुत करता है। इसलिए उपलक्षित बिम्बविधान में हमें कवियों के अचेतन मन के पटलों का रहस्य-संकेत मिलता है। इसके विपरीत लक्षित बिम्ब विधान में विवक्षित वस्तु अथवा काव्य-निबद्ध आकृति की बाह्य रूपरेखा का स्पर्श या संकेत रहता है। अतः इस कोटि के बिम्ब विधान में वणबोध एवं अन्य चाक्षुष तत्त्वों की प्रधानता रहती है। फल-स्वरूप, ऐसा बिम्ब, प्रायः, क्रिया प्रधान अथवा चित्रात्मक हुआ करते हैं। व्यवहार में ऐसा देखा जाता है कि लक्षित बिम्ब सभी सुन्दर बन पाते हैं, जब उनमें आद्यन्त सश्लिष्टता रहती है अथवा प्रभावान्विति का केन्द्रीकरण रहता है।

जो विचारक अन्य सलिलकलाओं को छोड़कर केवल काव्य की दृष्टि से बिम्बों पर विचार करते हैं, वे उपलक्षित बिम्बों को ही बिम्ब का एकमात्र रूप मानते हैं। जैस, एच कुम्बे का कहना है कि बिम्ब अनिवार्यतः एक प्रकार का

‘फिगर ऑव स्पीच’ है। इस दृष्टिकोण को प्रस्तुत करते हुए इन्होंने विम्बो के दो भेद माने हैं—सक्षिप्त विम्ब (कन्साइज इमेज) या व्यञ्जक विम्ब (सजेस्टिव इमेज) और क्षिप्त विम्ब (लूज इमेज) या प्रसृत विम्ब (डिपयूसिव इमेज)। प्रथम प्रकार के विम्ब में एक उत्प्रेक्षा-सुलभ सक्षिप्तता और कसावट रहती है। इसकी अवतरणिका विशद नहीं रहती है और इसके अन्तर्गत कम-से-कम में अधिक से अधिक की व्यञ्जना की जाती है। अर्थात्, इसका अप्रस्तुत-विधान प्रसंग गभित और अध्याहार-प्रधान होता है। दूसरे प्रकार के विम्ब में मालोपमा या सागरूपक से सादृश्य रखनेवाला केन्द्रगामी विस्तार रहता है। इसकी अवतरणिका ‘सी, सा, सम’ इत्यादि जैसे वाचक अथवा अन्य सक्षक शब्दों को जोड़कर विशद बना दी जाती है। इस तरह प्रथम प्रकार और द्वितीय प्रकार के विम्बों में कुछ वैसा ही अन्तर है, जैसा क्रमशः एकदेश विवर्ति और समस्तवस्तुविषय सागरूपक में हुआ करता है। यहाँ एच कुम्बे के अनुसार इतना स्मरणीय है कि प्रथम प्रकार का विम्ब-विधान अपेक्षाकृत कठिन हुआ करता है, क्योंकि इसके लिए कल्पना की गम्भीर चाप (प्रेसर) के नैरन्तर्य और अडिग बौद्धिक नियन्त्रण की आवश्यकता होती है।

इसी तरह कुछ विचारकों ने विनियोग की दृष्टि में विम्बों के तीन भेद माने हैं—प्राथमिक विम्ब (प्राइमरी इमेज), विकसित विम्ब (सेकेण्डरी इमेज) और व्युत्पन्न विम्ब (टर्शियरी इमेज)। प्राथमिक विम्ब नियन्त्रित, परिमेय, धारणात्मक, सहजग्राह्य और तथ्यबोधक होते हैं। विकसित विम्ब ठीक इसके विपरीत होते हैं। श्रेष्ठ कलाकार, जिनके पास क्षिप्त शैली के साथ ही छायावादी भावना अथवा रहस्यात्मक वृत्ति की समृद्धि रहती है, इसी प्रकार के विम्बों का अधिक प्रयोग करते हैं। किन्तु, ये विम्ब नियन्त्रण, परिमेयता, धारणात्मकता अथवा तथ्यबोधकता से अनुपेक्षणीय दूरी रखने पर भी पूर्णतः अर्थवान् होते हैं। तदनन्तर, व्युत्पन्न विम्बों को हम विम्ब से उत्पन्न विम्ब कह सकते हैं। इस तरह ये विम्ब वस्तु-जगत् के निश्चित तथ्यबोधक न होकर उस भावजगत् के दूरवर्ती बोधक होते हैं जिस भाव जगत् को कला, प्रायः, रूप-जगत् अथवा मूल्य-जगत् में परिवर्तित कर उपस्थित किया करती है। अर्थात्, ये विम्ब विगिष्ट, स्वयविधायक और आत्मनिष्ठ हुआ करते हैं। उदाहरणार्थ, मैथिलीशरण गुप्त की ‘मातृभूमि’ शीर्षक कविता की निम्नांकित पंक्तियाँ में—

नीलाम्बर परिधान हरित पट पर सुन्दर है,
सूर्य-चन्द्र युग-मुकुट मेखला रत्नाकर है।

नदियाँ प्रेम-प्रवाह, फूल तारे मण्डन है,

वन्दीजन खगवृन्द, शेष-पन्न सिंहासन है ।

करते अभिषेक पयोद हैं, बलिहारी इस वेप की,

हे मातृभूमि ! तू सत्य ही सगुण मूर्ति सर्वेश की ।

जितने भी बिम्ब हैं वे परिमेष, धारणात्मक, महजप्राप्त और तथ्यबोधक हैं । अतः हम इन्हे प्राथमिक बिम्ब कह सकते हैं । किन्तु, दिनकर की 'हिमालय के प्रति' शीर्षक कविता की इन पक्तियों में—

युग युग अजेय, निर्वन्ध मुक्त,

युग-युग गर्वोन्नत नित महान,

निस्सीम व्योम मे तान रहे,

युग से विस महिमा का वितान ।

प्रयुक्त बिम्ब विकसित बिम्ब है, क्योंकि 'महिमा का वितान', 'निर्वन्ध मुक्त' और 'युग-युग अजेय' के द्वारा यद्यपि हम कोई इन्द्रियगम्य तथ्यबोधकता नहीं मिलती है, तथापि इन पदों की निश्चित अर्थवत्ता में कोई सन्देह नहीं किया जा सकता । तदनन्तर, व्युत्पन्न बिम्ब तो बहुत ही सौन्दर्यबोधक और कलात्मक होते हैं । उदाहरण के लिए, महादेवी वर्मा द्वारा लिखित 'नीरजा' की इन पक्तियों में—

इसमें उपजा यह नीरज सित

कोमल कोमल सज्जित मीलित

सौरभ की लेकर मधुर पीर ।

इसमें न पक का चिह्न शेष,

इसमें न ठहरता समिल लेश,

इसको न जगाती मधुप-भीर ।

प्रस्तुत कमल का बिम्ब वस्तु जगत् के औसत तथ्य का बोधक नहीं है, तथापि इसमें भाव जगत् के एक अनुभूत अनमोल सत्य की रूपात्मक अभिव्यक्ति है । इस तरह व्युत्पन्न बिम्ब निर्गुण भाव को सगुण बनाकर अभिव्यक्त करते हैं और प्रयोग के पौनः पुन्य से रूढ़ होकर प्रायः प्रतीक बन जाते हैं । कुछ गहराई में विचार करने से यह स्पष्ट हो जाता है कि प्राथमिक बिम्ब की रचना चेतन मन (कन्सस माइण्ड), जो व्यक्तायात्मिका बुद्धि या तर्कत्मक बुद्धि से बहुत दूर रही रहता, के द्वारा होती है । तदनन्तर विकसित बिम्ब चेतन और अचेतन मन के उस सगम से उत्पन्न होता है जो तर्क अथवा निरीक्षण परीक्षण की अपेक्षा विचार तथा आसक्त से अधिक निकट रहता है । और, व्युत्पन्न बिम्ब का निर्माण कलाकार के उस आत्म-तत्त्व के द्वारा होता है, जो सूक्ष्म और विराट् को स्वायत्त करने की क्षमता रख कर भी न कोई निश्चित रूप रखता है और न कोई इन्द्रियगम्य अर्थ ही देता है ।

कुछ वाक्यालोचकों ने बिम्बों का वर्गीकरण करते समय मूर्तता और मूढमता

के आधार पर उनके दो प्रकारों का निरूपण किया है—मूर्त विम्ब (कत्रीट इमेज) और अमूर्त विम्ब (एक्स्ट्रेक्ट इमेज)।¹ किन्तु, मेरी दृष्टि में ऐसा वर्गीकरण निरर्थक है, क्योंकि मूर्तता तो विम्बों का अनिवार्य गुण है, अतः मूर्तता को वर्गीकरण का भेदक आधार नहीं मानना चाहिए। विम्बों के भेद, प्रकार या वर्गीकरण के प्रसंग में काव्यालोचकों के और दो मत मिलते हैं। एक मत के अनुसार काव्य की विकसित दशा में विम्बों के तीन रूप होते हैं—प्रतीक, रूपक और उपमा। दूसरे मत के अनुसार काव्य की विकसित दशा में विम्बों के पाँच रूप होते हैं—प्रतीक, रूपकात्मक विम्ब (एलिगरिकल इमेज), चिह्नात्मक विम्ब (एम्ब्ले-मेटिक इमेज), रूपक और उपमा। कई विचारक इस सख्या वृद्धि से भी सन्तुष्ट नहीं हैं। वे विम्बों के और दो रूप मानते हैं—प्रतिलेख (ट्रान्सक्रिप्ट) और सबेत (साइन)। संक्षेप में, विम्ब के उक्त रूपों को हम इस प्रकार समझ सकते हैं—

उपमा—जो विम्ब वर्ण-अवर्ण की सत्ता को अलग स्वीकार करते हुए दोनों के बीच सा, जैसा, सदृश इत्यादि के 'वाचन' से तुलना या समता स्थापित करता हो।

रूपक—जो विम्ब वर्ण-अवर्ण के अन्तर का निषेध करते हुए दोनों के बीच तुलनात्मक सादृश्य-निबन्धन अथवा किसी वस्तु के विशिष्ट गुण का शब्द ब्यक्त करके उस गुण में साम्य रखनेवाली अन्य दूरवर्ती वस्तु को उपलक्षित करता हो।²

रूपकात्मक विम्ब (एलिगरिकल इमेज)—वह विम्ब, जो किसी वृत्ति में सतही दृष्टि में एक ही अर्थ को लेकर चलता हो, किन्तु, अन्तरंग में किसी अन्य आश्रय अर्थ, प्रत्यय या विचार को छिपाये हुए हो।

चिह्नात्मक विम्ब (एम्ब्लेमेटिक इमेज)—वह विम्ब, जो किसी विशेष अर्थ का अभिज्ञान बनकर प्रयुक्त हुआ हो।

1. द इमेजरी ऑफ़ बीट्स एण्ड वील्स, लेखक रिचर्ड हर्नर फॉम्बे, द युनिवर्सिटी ऑफ़ नॉर्थ कैरोलिना प्रेस, 1949 पृ 134।

2. इस प्रसंग में यह स्मरणीय है कि हीगेल ने विम्ब को metaphor और simile का मध्यवर्ती माना है।—“We may place the ‘image’ midway between the metaphor and the simile. It has, in fact, so close an affinity with the metaphor that we may regard it as merely a metaphor fully amplified, an aspect which at the same time marks its very close resemblance to the simile, there is, however, this distinction, that in the case of the image as such the significance is not set forth in its independent opposition to the concrete external object expressly compared with it. That which we term the image arises when two phenomena or conditions, which by themselves stand substantially apart, are placed in concurrence so that one condition supplies the significance which is made intelligible by means of the other.”—Hegel, The Philosophy of Fine Art, Volume II, London, 1920, pp 144-145.

प्रतिलेख (ट्रान्सक्रिप्ट)—वह व्यञ्जक बिम्ब, जो एक मुख्यार्थ के साथ ही अनेक आसगो के सहारे विविध अर्थच्छायाओं का प्रकाश करता हो।

सकेत (साइन)—वह बिम्ब, जो प्रतीकात्मक मूल्य धारण करते हुए भी किसी कृति में गौण स्थान रखता हो।

प्रतीक—वह बिम्ब, जो किसी कृति में बिना कोई तुलनात्मक आधार ग्रहण किए हुए अपना स्वतन्त्र 'स्थान' रखता हो और उत्कृष्ट आसग गर्भत्व के साथ ही अनेक गूढ़ार्थों की व्यञ्जना करता हो।

अधिक गहराई में जाने पर हम पाते हैं कि जिन आलोचकों ने अन्य ललित-कलाओं को छोड़कर केवल काव्य की दृष्टि से बिम्बों पर विचार किया है, उन्होंने बिम्ब को केवल शब्दाश्रित माना है। किन्तु, बिम्बों को मात्र शब्दाश्रित मान लेने से काव्येतर ललितकलाओं का पक्ष छूट जाता है। उदाहरणार्थ, बिम्बों को मात्र शब्दाश्रित माननेवाले विचारकों में रॉबिन स्केल्टन के बिम्ब-विवेचन को देखा जा सकता है।¹ इनका मत है कि बिम्ब उस शब्द या उन शब्दों से निर्मित होता है, जिसमें या जिनमें विवक्षित वस्तु अथवा भाव के मानस-प्रत्यक्ष कराने की शक्ति रहती है। इनके अनुसार बिम्बों के प्रमुख प्रकार निम्नलिखित हैं

क सरल बिम्ब (सिम्पल इमेज)—वह बिम्ब, जो भावों को इस प्रकार जगावे कि उनका मानस-प्रत्यक्ष हो जाय। जैसे—चमकीला, पीला नीला, शीत, कोमल इत्यादि।

ख भावानीत बिम्ब (इमेजेज ऑव एब्स्ट्रैक्शन)—मानस अथवा अन्य ऐन्द्रिय प्रत्यक्ष से रहित भाव को पैदा करनेवाले बिम्ब। जैसे—सत्य, प्रत्यय, वैदुष्य इत्यादि।

ग आधु (इमिजियेट) बिम्ब—धुति, दृष्टि, गन्ध, रस और स्पर्श के भावों को सद्यः समीरित करनेवाले बिम्ब। जैसे—कलकल, टलमल, खुरदुरा, मीठा, महमह, इत्यादि।

घ विकीर्ण बिम्ब (डिफ्युज इमेज)—ऐन्द्रिय प्रत्यक्ष से अनुजु या प्रकारान्तर सम्बन्ध रखनेवाले अथवा किसी एक इन्द्रिय के प्रति भाव-निवेदन नहीं रखनेवाले बिम्ब, अर्थात् अनेक इन्द्रियों के प्रति भाव निवेदन रखनेवाले बिम्ब। जैसे—गोष्ठी, इच्छा, साहस, इत्यादि।

च अमूर्त (एब्स्ट्रैक्ट) बिम्ब—(ख स नितान्त साम्य) भावानयन से निर्मित ऐसे बिम्ब जो मानवीकरण अथवा अन्य ऐसे ही उपायों से वर्ण्य का मानस प्रत्यक्ष पैदा करते हो। जैसे—दया, विभु, विभा, इत्यादि।

छ संयुक्त (कम्पाउण्ड) बिम्ब—दो या दो से अधिक शब्दों के संयोग से बनने-

वाले ऐसे विम्ब, जो किसी एक वस्तु अथवा भाव का मानस प्रत्यक्ष कराते हो। जैसे—साल क्रान्ति।

ज सकुल (कम्प्लेक्स) विम्ब—दो या दो से अधिक शब्दों का ऐसा संयोग, जो एक से अधिक विम्बों का सृजन करता हो। जैसे—सुनहले 'डेफोडिल्स', सशैवाल रक्तकमल।

झ संयुक्त भाववाची (कम्बाइण्ड एब्स्ट्रैक्ट) विम्ब—शब्दों का ऐसा संयोग, जिससे कोई भाववाची विम्ब (मानस प्रत्यक्ष से रहित) पैदा होता हो। जैसे—भद्र सत्य, शालीन करुणा, इत्यादि।

ट सकुल अमूर्त (कम्प्लेक्स एब्स्ट्रैक्ट) विम्ब—शब्दों का ऐसा संयोग, जिससे एकाधिक भाववाची विम्ब (मानस प्रत्यक्ष से रहित) पैदा होते हो। जैसे—विश्वस्त दानशीलता, ईमानदार प्रेम।

ठ अमूर्त संयुक्त और अमूर्त सकुल विम्ब (एब्स्ट्रैक्ट कम्बाइण्ड एण्ड एब्स्ट्रैक्ट कम्प्लेक्स इमेज)—यह सकुल या संयुक्त विम्ब, जिसमें भावानयन विम्ब-धर्मिता से अधिक प्रधान हो और विम्बधर्मिता उस भावानयन का केवल गुण-बोध करती हो।

जैसे—स्वर्णिम सटीकता, विकम्पित विगलित करुणा, इत्यादि।

उपर्युक्त विश्लेषण से स्पष्ट है कि रॉबिन स्केल्टन द्वारा प्रस्तुत विम्ब-विवेचन का सबसे बड़ा दोष है—उसमें शब्द प्रधान आधार का होना। स्केल्टन ने विम्बों को मात्र शब्दाधित माना है और, फलस्वरूप, शब्दों के आधार पर ही उनका वर्गीकरण प्रस्तुत किया है। अतः काव्येतर ललितकलाओं के लिए विम्बों के इस विवेचन का कोई सौन्दर्यशास्त्रीय महत्त्व नहीं रह जाता है।¹ समग्र ललितकलाओं की दृष्टि से विम्बों का उत्कृष्ट वर्गीकरण तभी हो सकता है, जब अभिव्यक्ति की कला और नन्दतिक बोध को आधार माना जाय।

1 जैसे, संगीत बना के विम्ब शब्दाधित न होकर 'टोन' (tone) से निर्मित होते हैं। इस बना में 'टोन' के द्वारा काल को व्यक्त बनाया जाता है और 'टोन' सर्वत्र ही संगीत में विम्ब की तरह प्रयुक्त होता है। अतः संगीतकला के क्षेत्र में विम्बों का शब्दाधित वर्गीकरण लागू नहीं हो सकता है। कालिक (temporal) कला होने के कारण संगीत के विम्ब सर्वदा काल-आपक, कालघोनक या काल के धुनि विधायक हुआ करते हैं। अतः ये (संगीतकला में प्रयुक्त विम्ब) अनिवार्य रूप में सयग (tonal) होते हैं। उदाहरणार्थ, Zuckerkandl का मत है—“Works of musical art are time images in the same sense in which works of the representational arts and architecture are space

अब हम ऐन्द्रिय बोध के अनुसार बिम्बों के विभाजन पर विचार करेंगे, क्योंकि मूर्त्तविधायिनी कल्पना स सृष्ट बिम्ब अपने ऐन्द्रिय निवेदन के द्वारा ही हमारे लिए ग्राह्य होते हैं। अतः हम इनमें कभी एकोन्मुखी और कभी अनेकोन्मुखी ऐन्द्रिय निवेदन पाते हैं। अर्थात् हमें कोई बिम्ब चाक्षुष अनुभूति देता है या स्पर्शिक अनुभूति। किन्तु, कभी ऐसे भी सकुल अथवा मिश्र बिम्ब होते हैं, जो एक ही साथ हमें स्पर्शिक, घ्राणिक एवं चाक्षुष—कई प्रकार की अनुभूतियाँ प्रदान करते हैं। जैसे—पन्तजी की इन पक्तियों—

दूर उन खेतों के उस पार

जहाँ तक गई नीलझकार

मे हम 'नील झकार' पर विचार कर सकते हैं। यहाँ 'नील' रंग-बोध से सम्पृक्त होने के कारण हमारी चाक्षुष प्रतीति स सम्बद्ध है और झकार' ध्वनि बोधक होने के कारण हमारी श्रावण प्रतीति में। अतः यहाँ हम सरल अथवा शुद्ध नहीं, बल्कि, सकुल अथवा मिश्र बिम्ब की प्राप्ति होती है, क्योंकि एक ही बिम्ब हमारे चक्षु और श्रावण—दोनों को तृप्त करता है। इस तरह थ्रेष्ठ कलाकार ऐसे भी बिम्ब को प्रस्तुत कर सकता है, जो दो क्या, हमारी तीन-चार ज्ञानेन्द्रियों को एक साथ 'अपील' करता हो।

उपर्युक्त ऐन्द्रिय बोध के आधार पर हम सामान्यतः कला में विनियोग पाने-वाले बिम्बों को निम्नलिखित वर्गों में विभाजित कर सकते हैं—

1. चाक्षुष, 2 श्रावण, 3 स्पर्शिक, 4 घ्राणिक, 5 रासनिक (गस्टेटरी), 6 आगिक अथवा जैव, 7 वेगोद्भेदक (किनेस्थेटिक), और 8 गत्वर (मोटर)। पुनः इनमें से कुछ बिम्बों को एकाधिक उपवर्गों में बाँटा जाता है। जैसे चाक्षुष बिम्ब दो प्रकार के माने जाते हैं—सरलेषणात्मक और विश्लेषणात्मक। इसी तरह स्पर्शिक बिम्बों के अन्तर्गत तापबोधक बिम्बों (थर्मल इमेजेज) को स्वीकार किया जाता है, जिन्हें प्रायः, दो प्रकारों—शीत बिम्ब और उष्ण बिम्ब में विभक्त किया जाता है।¹ बिम्बों का ऐसा विभाजन कुछ दूर तक उचित मालूम पड़ता है, क्योंकि बिम्ब, अन्ततोगत्वा, ऐन्द्रिय प्रभावों की प्रतिवृत्ति हुआ करते हैं। अतः बिम्बों को

1 बिम्बों के प्रकार निरूपण की यह सज्जा अनिश्चित है। मनोवैज्ञानिक जीववैज्ञानिक या अत्यधिक कलावादी दृष्टिकोण लेकर चलेवाले विचारकों ने बिम्ब के प्रकारों को इस तरह बढ़ा दिया है कि हम बिम्ब के बैसे प्रकार निर्देश को किसी सुन्दर विशेषण का चुनाव भर कह सकते हैं। जैसे—विस्फुरक इमेज टैंकटाइल इमेज, मस्कुलर इमेज मिमेटिक इमेज आर्टि-थुनेटरी इमेज टायरड इमेज फ्रकशनल इमेज पनीज्वायण्ट इमेज जक्सटामोड इमेज फीलिग इमेज इत्यादि।—प्रिंसिपल्स ऑव लिटररी क्रिटिसिज्म आई ए रिचर्ड्स, न्टलेज एण्ड कैगन पाल, 1955 पृ 120-124 152।

उतने ही प्रमुख प्रकारों में बाँटना चाहिए, जितने प्रकार के ऐन्द्रिय प्रभाव हुआ करते हैं। इस विधि से हमारे ऐन्द्रिय प्रभाव मुख्यतः दृष्टि, गन्ध, शब्द, रस और स्पर्श से सम्बद्ध रहते हैं।¹ यों, हमारी कुछ ऐसी भी मानसिक अन्तर्दशाएँ होती हैं—जैसे, मन्यु, तोप, उत्साह, श्रान्ति, इत्यादि—जिनके आधार पर विम्बों के अवान्तर भेद निरूपित किये जा सकते हैं।

चाक्षुष विम्ब कला-जगत् में पर्याप्त महत्त्व रखते हैं।² अनेक कला-विचारक, चाक्षुष विम्बों को बहुत उत्कृष्ट और मशकत मानते हैं। ऐसे विचारकों के अनुसार चाक्षुष बोध अन्य ऐन्द्रिय बोधों की अपेक्षा अधिक आत्मीय होता है। शैशवकाल से ही चाक्षुष विम्ब व्यक्ति के मन पर आधिक्य जमाये रखते हैं। शैशवकालीन चाक्षुष विम्ब अधिकतर स्वतः सम्भवी चाक्षुष विम्ब या प्रतीतिक विम्ब हुआ करते हैं।³ कला-जगत् से पृथक् व्यावहारिक जगत् में भी हम किसी वस्तु को देखकर अन्य ऐन्द्रिय बोधों को ग्रहण करने के पूर्व सन्निकर्ष के लिए प्राप्त वस्तु के रूप-रंग का ही अधिकतर विभाजन करते हैं। ललितकलाओं के बीच चित्रकला में चाक्षुष विम्ब सर्व-प्रधान होते हैं, यद्यपि सभी दृश्य-कलाओं में इनकी प्रधानता मुरक्षित रहती है। चित्रकला के क्षेत्र में चाक्षुष विम्बों के प्रधान अधिकरण ये हैं—रेखा, प्रकाश और छाया, रंग, विन्यसन (टेक्सचर), विस्तार (वॉल्यूम) और रूप भेद तथा प्रमाण (एप्स-पैक्टव)। काव्य कला में चाक्षुष विम्बों का अधिक उपयोग स्थूल सौन्दर्य के चित्रण में हुआ करता है। इसलिए जिस युग में मानव-जगत् या मानवोत्तर जगत् के दृश्य

1 साधारणतः चाक्षुष विम्ब श्रावण विम्ब की अपेक्षा और श्रावण विम्ब शक्ल विम्ब की अपेक्षा सामान्य जन के लिए अधिक बोधगम्य होते हैं। इन सभी प्रकार के विम्बों की रचना और भावन में वैयक्तिक रुचि काम करती है। इसलिए विम्बों का स्वभाव या प्रभाव तत्सम्बन्धित व्यक्ति की पूर्वानुभूतियों पर निर्भर करता है। उदाहरणार्थ, रंग-परिज्ञानहीन व्यक्ति वर्ण विम्बों (इमेजेज ऑव कलर) का भावन नहीं कर सकता है।

2 चाक्षुष या दृश्य विम्बों की प्रमुखता की प्रतिपादित करने हुए आचार्य मुन्ड ने लिखा है—
'कल्पना द्वारा अर्थ विषयों की अपेक्षा नेत्रों के विषयों का ही सबसे अधिक आनन्द होता है, और सब विषय गीष्म रूप से आते हैं। बाह्य कारणों के सब विषय अन्तःकरण में 'चित्र' रूप से प्रतिबिम्बित हो सकते हैं। इसी प्रतिबिम्ब को हम 'दृश्य' (या चाक्षुष) कहते हैं।—चिन्तामणि, दूसरा भाग, से आचार्य रामचन्द्र मुन्ड, सरस्वती मन्दिर जननवर, काशी, संवत् 2006 पृ. 1। आशय यह है कि साधारणतः विम्बों में चाक्षुष धर्म की ही प्रधानता रहती है। लैंगर ने भी इस ओर संकेत दिया है—*"The Word 'image' is almost inseparably wedded to the sense of sight"*—*Susanne K. Langer, Feeling and Form, London, 1953, p. 48*

3 ये प्रातीनिक विम्ब (आइडेंटिक इमेज) शिशु-स्वभाव के लिए बहुत प्रिय हुंदा करते हैं। इन प्रातीनिक विम्बों का विश्लेषण हर्वर्ट जे. मुन्डर ने विस्तारपूर्वक किया है—गार्डन एण्ड रिटिभिरम, हर्वर्ट जे. मुन्डर, न्यूयार्क, जॉर्ज ब्रिन्डर डन, 1956, पृ. 168-169।

रूप के प्रति कवियों की रुचि अधिक रहती है, उस युग के काव्य में चाक्षुष बिम्बों का सर्वाधिक विनियोग मिलता है।¹

तदनन्तर, श्रावण बिम्ब (आडिटरी इमेज) श्रव्य-कलाओं के लिए विशेष उत्कर्ष विधायक होते हैं। संगीत-कला की ध्वनियाँ ऐसे ही बिम्बों के अन्तर्गत आती हैं। ये श्रावण बिम्ब, प्रायः, ध्वनि कल्पना से उत्पन्न होते हैं। विशेषकर काव्य के क्षेत्र में ध्वनि-कल्पना से हमारा आशय है - कविता के श्रव्य-पक्ष की ऐसी योजना अथवा नाद-सौन्दर्य की ऐसी प्रेषणीयता, जो पाठक या श्रोता के द्वारा कविता के समझे जाने के पूर्व ही सहृदय-चित्त में कवि के भाव-निवेदन या आकृतियों की व्यञ्जना की प्रेषित कर दे। सामान्यतः, ध्वन्यर्थ चित्रण को प्रस्तुत करते समय कवि को इसी ध्वनि-कल्पना का सहारा लेना पड़ता है। ध्वनि-कल्पना से युक्त भाषा में एक प्रकार की मन्त्र-शक्ति होती है। अर्थात् वैसी भाषा को समझे बिना ही (श्रवण मात्र से) कवि के भाव-निवेदन के दल खुलने लगते हैं, जैसे, गायत्री मन्त्र अथवा वैदिक ऋचाओं के श्रवणमात्र में ही अन्तर्मन में एक उच्चाशयता विकीर्ण होने लगती है। अतः यहाँ यह भी ध्यातव्य है कि ध्वनि-कल्पना के प्रेषण में सकारो के उद्बोध का महत्त्वपूर्ण योग रहता है। काव्य में यह ध्वनि-कल्पना पदशय्या की रचना के साथ ही छन्द-योजना के विशिष्ट प्रकार पर भी निर्भर करती है। जैसे, अमृतध्वनि छन्द को सुनते ही वीरता और ओज का उद्भाम होने लगता है। विश्लेषण करने पर प्रायः सभी श्रेष्ठ काव्य शिल्पियों (प्राचीन या अर्वाचीन) ने उस ध्वनि कल्पना के प्रति मोह मिलता है, जो कियदश में पाठको अथवा श्रोताओं की दीक्षित या सस्कारजन्य श्रुति-चेतना पर निर्भर करती है। भवभूति की 'एते ते कुहरेपु गदगदन् ददद् गोदावरी वारयो' वाली उक्ति या टी एस इलियट के 'वेस्ट-लैण्ड' वर्णित विहग-कण्ठ से प्रस्फुटित जल-बूंदों के 'टिपिर-टिपिर' संगीत—'ड्रिप ड्रॉप ड्रिप ड्रॉप ड्रॉप ड्रॉप ड्रॉप ड्रॉप'—में हमें इसी ध्वनि-कल्पना का उपयोग मिलता है।² बूंदों की इस आवाज और वर्षा-संगीत को ध्वनि-कल्पना के सहारे प्रस्तुत करने का प्रयास जानकीवल्लभ शास्त्री ने भी किया है—

मेघ-रन्ध्र में मन्द-सान्द्र ध्वनि—

द्रिम द्रिम-द्रिम उन्मद मृदग की ।

.....

1 चाक्षुष बिम्बों की मनोविज्ञान, दशनशास्त्र और सौन्दर्यशास्त्र के पण्डितों ने अनेक प्रकारों में बाँटा है। इष्टव्य—*Imagination by E J Furlong, New York, 1961, p 70.*

2 आधुनिक कवियों के बीच टी एस इलियट ने इस ध्वनि-कल्पना को सैद्धांतिक रूप में बहुत ऊँचा स्थान दिया है।—*द एक्विवलेण्ट ऑफ़ टी एस इलियट, एक ओ मैथीमैटिक्स, ए गैलेक्सी बुक न्यूयार्क ऑक्सफोर्ड यूनिवर्सिटी प्रेस 1959 पृ 81 96 ।*

रिमझिम-रिमझिम, रुनझुन-रुनझुन,
छुनकिट तच्छुम रनरन-रुनरुन,
छुम छुम छननन, झननन झुनझुन,
मुक्तवैद्य सरला श्यामाम्बर ।
हरित-शस्य-अचल अचलतर ॥

ताल-ताल पर उच्छल-उच्छल—
चल जल छलछल टलमल टलमल,
कुलकुल-कुलकुल, कलकल-कलकल,
प्रति-पदगति नति शत-तरंग की ।
तडिद भगिमा अग-अग की ॥¹

इसी तरह बगला के कवि ईश्वरगुप्त ने संगीतधर्मी निसर्ग-वर्णन-पद्धति का उदाहरण प्रस्तुत करते हुए ध्वनि-कल्पना के सहारे वर्णों का सुन्दर चित्र उपस्थित किया है—

चारिदिके घोरतर नीरधर आहस्वर
शून्य पर करे अतिशय ।
चारु चारु समूहित गुरु गुरु गरजित
दूरू दूरू कम्पित हृदय ।
वह्निच्छे समीरन करितेछे घोर रन
निदाघ वरपा सहकार ।
सन् सन् स्वरे गाजे, झन् झन् माझे माझे
शब्द करे, स्तब्ध त्रिससार ।
चक्कम् चिवि मिक्कि धक् धक् धिवि धिवि
मुचछला चपलार माला ।
झम्झम् हय जल घरातल सुसीतल
धूँचे रोल सन्तापेर ज्वाला ॥²

1 मयगाव जानरीकहनम शास्त्री, 1952, पृ. 13 ।

2 काल्ये रवीन्द्रनाथ, से विम्वरति चौधुरी, मित्र एण्ड बीम, श्यामाचरण स्टूडियो, बनारस, पृ. 10-11 पर उद्धृत । व्याख्यान विम्बों को उपस्थित करने के अलावा ध्वनि-कल्पना का उपयोग दूसरी तरह भी हो सकता है । जैसे वाल्मीकि ने किञ्चिद्वाक्य के अन्तर्गत वर्णों में वर्णों के प्रयोग से ध्वनि-कल्पना के सहारे निरूपण होनेवाली अदृश्यतया योजना का (ध्वन्यध्विचित्रण का नहीं) सुन्दर निदर्शन उपस्थित किया है—

परपादतन्त्रीमधुरामिधानं
ध्वन्यध्वनोदीरित बध्नायम् ।

आदिभूत मधुमन्त्राय नमः—

वर्णेषु धर्मात्मिक प्रवृत्तम् ॥ (विष्णु-संहिता, 28-36)

इस प्रकार ध्वनि-कल्पना से प्रभूत श्रावण बिम्बों में एक प्रकार की स्वन-सम्पदा रहती है।

स्पर्शिक बिम्ब, प्रायः, शारीरिक सौन्दर्य चेतना या सन्निकर्ष-प्रधान रूप-भावना से सम्बद्ध रहते हैं। अतः इनके द्वारा अधिकतर सस्पर्श, त्वक्चेतना या रूपात्मक सभार के भावों का मूर्तन किया जाता है। यो, दृश्य-कलाओं, विशेषकर, मूर्ति-कला और चित्र-कला में स्पर्शिक बिम्बों के द्वारा सूक्ष्म अदृश्य भावों का भी वस्तु-मूर्तन (ऑब्जेक्टिफिकेशन) कर दिया जाता है। तदनन्तर, द्राणिक, रासनिक, आगिक अथवा जैव¹ और गत्वर बिम्ब आते हैं, जिनका स्वरूप उनके नाम से ही स्पष्ट है और जिनकी सोदाहरण विवेचना प्रस्तुत प्रबन्ध के द्वितीय खण्ड (छायावाद का कला-सौष्टव) के चतुर्थ अध्याय में विस्तारपूर्वक की जायगी। यहाँ हमारे लिए वेगोद्भेदक बिम्बों² के स्वरूप को समझ लेना आवश्यक है। वेगोद्भेदक बिम्ब में तिम्रध्वान-गुण, त्वरा, विस्फोट और विभ्राट—सब कुछ एक साथ रहते हैं। निराला ने 'राम की शक्तिपूजा' शीर्षक कविता की निम्नलिखित पक्तियों में वेगोद्भेदक बिम्ब की सुन्दर योजना की है—

शत घूर्णावर्त्त, तरंग-भग उठते पहाड़,
जल राशि-राशि जल पर चढ़ता खाता पछाड़,
तोड़ता बन्ध—प्रतिसन्ध धरा, हो स्फीत बध,
दिग्विजय-अर्थ प्रतिपल समय बढता समक्ष
शत वायु वेग-बल डुबा अतल में देश-भाव,
जलराशि विपुल मय मिला अनिल में महाराव
वज्राग तेजघन बना पवन को, महाबाह
पहुँचा एकादश रुद्र क्षुब्ध कर अट्टहास।³

कहा जाता है कि जिस कवि के पास सम्मूर्तन-प्रधान कल्पना की प्रधानता रहती है, उसकी कृतियाँ में चाक्षुष वेगोद्भेदक बिम्बों (ऑप्टिकल काइनेस्थेटिक इमेज) की अधिकता मिलती है।

अब हम ऐन्द्रिय प्रभावों में ऋजु सम्बन्ध रखनेवाले ऐसे दो प्रकार के बिम्बों—सत्सवेदनात्मक सश्लिष्ट बिम्ब (साइनेस्थेटिक इमेज) और समानुभूतिक बिम्ब (इम्पैथिक इमेज)—पर विचार करेंगे, जिनका सौन्दर्यशास्त्रीय दृष्टि से विवक्षित नन्दतिक बोध के कारण कला-जगत्, विशेषकर, वाच्य में बहुत महत्त्व है। सह-

1 आगिक अथवा जैव बिम्बों का सम्बन्ध 'शरीर और इन्द्रिय' से भी दिखनाया जा सकता है, जिसकी चर्चा हम आगे समानुभूतिक बिम्बविधान (इम्पैथिक इमेजरी) के प्रसंग में करेंगे।

2 द्रष्टव्य है—*Richard Harter Fogle, The Imagery of Keats and Shelley, Chapel Hill, 1949*

3. अपरा, ले निराला, साहित्यशर सप्त, प्रयाग, सन् 2013, पृ 37।

सवेदनात्मक सश्लिष्ट विम्ब में शारीरिक अथवा मानसिक अनेक प्रकार के सवेदना, सवेदना, अनुभूतियों अथवा प्रतीतियों का मिश्रण या समीकरण रहता है। जैसे, किसी काव्य-श्रुति में कोई एभी अप्रस्तुत योजना हो, जिसमें ध्वनि, वर्णपरिज्ञान और घ्राण के बोध एक ही साथ व्यंजित हों, तो उस हम सहसवेदनात्मक सश्लिष्ट विम्ब कहेंगे। जिस कलाकार में अतिशय भावुकता और आत्मनिष्ठता रहती है, वह महसवेदनात्मक सश्लिष्ट विम्बों का सृजन में अपेक्षाकृत अधिक गमय होता है। य विम्ब प्रायः, वर्ण ध्वनिमय ('बनर-ऑडिशन') या ध्वनि दृष्टिमय ('टोनल विजन') हुआ करते हैं। अधिक स्पष्टता के लिए हम यह सच कहें कि सहसवेदनात्मक सश्लिष्ट विम्बों में सवेदना का गाढ़ घनीकरण रहता है तथा विभिन्न इन्द्रिय-बोधों का सम्मिश्रण भी। इसलिए ऐसे विम्बों का विधायक कलाकार, प्रायः, एक प्रकार और क्रम के सवेदन से दूसरे प्रकार और क्रम के सवेदना में सश्रमण करता रहता है। फलस्वरूप, ये विम्ब स्वभाव में ही मिश्रणशील और स्फूर्तिवान् होते हैं। उदाहरण के लिए 'पतञ्जलि ने जहाँ 'नील कनार' अथवा 'कीट्स ने जहाँ 'पेण्टिंग लाइट', 'सिल्वर धूल' या 'सिल्वर वाइब्रेशन' जैसी अप्रस्तुत योजना की है, वहाँ हम ऐसे मिश्र चाक्षुष-श्रावण विम्ब मिलते हैं, जो सहसवेदनात्मक सश्लिष्ट विम्ब विधान के अन्तर्गत आते हैं। इस तरह एक ही विम्ब जब घ्राणिक, स्पर्शिक, रासिक, श्रोत्रिक इत्यादि अनेक प्रकार के सवेदना की सुगन्ध ढग से अभिव्यजित करता है तब हम उसे सहसवेदनात्मक सश्लिष्ट विम्ब कहते हैं। ऐसे विम्बों के विधान में प्रयुक्त कवि के लिए मानवीकरण, सजीवन, विपर्यय, इत्यादि सुन्दर साधन सिद्ध होते हैं, क्योंकि इस कोटि के विम्ब में अनेक प्रकार के सवेदना अथवा इन्द्रिय-बोधों के बीच किसी एक की प्रधानता रहती है और शेष सवेदन गौण रहकर उसके उपकारक होते हैं। कहा जाता है कि शैली और कीट्स के सहसवेदनात्मक सश्लिष्ट विम्बों में क्रमशः गति तथा स्पर्श की प्रधानता रहती है एवं अन्य सवेदन गौण रहकर इन्हीं ही उपचित करते हैं। अतः हम यह कह सकते हैं कि सहसवेदनात्मक सश्लिष्ट विम्ब अनेक सवेदनों के सम्मेलन होते हैं। इसी तथ्य में यह भी संवेदित होता है कि इस प्रकार के विम्बों के विधायक कवि को विभिन्न प्रकार और स्तर के सवेदना के 'मूल राग' का पारखी बनना पड़ता है। इस 'मूल राग' के प्रति कलाकार या कवि का अलग अलग दृष्टिकोण होता है। इसलिए सहसवेदनात्मक सश्लिष्ट विम्ब विधान में कोई कवि बोध-विपर्यय (सेन्स ट्रांसफरेंस) से काम लेता है, तो कोई कवि बोध मिश्रण (सेन्स-फ्यूजन) से। समाप्त, सहसवेदनात्मक सश्लिष्ट विम्ब विधान की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि इसमें विभिन्न प्रकार के सवेदना और सवेदना का एक ऐसा सहोद्भूतपूर्ण सन्तुलन रहता है, जिसके अभाव में हम अपने आवेष्टन की सकुलता और उसके विचित्र ऐदव्य के साथ अपने अन्तःकरण का रागात्मक सम्बन्ध नहीं

स्थापित कर सकते।

तदनन्तर, समानुभूतिक बिम्बो ('इम्पैथिक इमेजेज') की बारी आती है। पाश्चात्य आलोचकों ने समानुभूतिक बिम्बो का विवेचन 'ध्योरी ऑव इम्पैथी' के आधार पर किया है, जिस सिद्धान्त का विश्लेषण हम सौन्दर्य सम्बन्धी अध्याय में कर चुके हैं। बिम्बो के सन्दर्भ में विचारकों ने 'समानुभूति' की वह व्याख्या स्वीकार की है, जो हेर्मान लोहसे ने 1858 ईस्वी में उपस्थित की थी। इस व्याख्या के अनुसार समानुभूति वहाँ रहती है, जहाँ हम अपने अहम्, मन स्थिति, क्रिया-व्यापार, शरीरस्थ संचरण या अन्तर्वृत्ति का आरोप मानवेतर दृश्यजगत् पर करते हैं। इस तरह मानवीकरण से लेकर 'पैथेटिक फैलेसी' तक का क्षेत्र समानुभूतिक बिम्बो के अन्तर्गत पड़ता है। मूर्तिकला और चित्रकला-जैसी प्रतिरूपात्मक कलाओं (रिप्रेजेंटेशनल आर्ट्स) में समानुभूतिक बिम्बो की प्रधानता रहती है, क्योंकि समानुभूतिक बिम्ब अधिकतर चाक्षुष प्रत्यक्ष से सम्बन्धित रहते हैं। जब गोचर प्रत्यक्ष से प्राप्त बाह्य जगत् के पदार्थों पर कलाकार अपनी आत्मसत्ता और अन्तर्वृत्ति का प्रक्षेपण कलात्मक ढंग से करता है, तब समानुभूतिक बिम्बो की सृष्टि होती है। कई विचारकों ने तो समानुभूति का यह अर्थ ही प्रतिपादित किया है कि इसमें द्रष्टा और दृश्य, विचारक और वस्तु अथवा आश्रय और आलम्बन भाव घन होकर एक हो जाते हैं। अतः समानुभूतिक बिम्बो में हमें एक प्रकार का तादात्म्य चित्रण मिलता है, किन्तु ऐसा तादात्म्य-चित्रण जो संवेदनशील और इन्द्रियग्राह्य हो। साधारणतः मानवीकरण, 'पैथेटिक फैलेसी' एवं 'इमोशनल ह्यूमैनाइजेशन' के अन्य प्रणाली मूर्त और चित्रात्मक अप्रस्तुत योजना धारण करने पर समानुभूतिक बिम्बो के ही अन्तर्गत आते हैं। जैसे—

सामने शुक्र की छवि झलमल, तीरती परी सी जल में कल,

रूपहरे कचो में हो ओझल ॥

यहाँ शुक्र की छवि का परी के अप्रस्तुत से कुछ क्रिया-व्यापारों (जैसे—पैरना, ओझल होना) के सहारे संवेगात्मक मानवीकरण (इमोशनल ह्यूमैनाइजेशन) किया गया है। किन्तु, ऐसे स्थलों की अपेक्षा समानुभूतिक बिम्ब वहाँ अधिक उत्कृष्ट बन पाते हैं, जहाँ निबद्ध चित्र में द्रष्टा और दृश्य का पारस्परिक विलयन अथवा तादात्म्य निरूपित रहता है। यो, संस्कृत काव्यशास्त्र के अनुसार अधिकांश समानुभूतिक बिम्ब रसाभास के अन्तर्गत आते हैं। मेरी दृष्टि में समानुभूतिक बिम्बो की एक ऐसी विशिष्टता निर्धारित होनी चाहिए, जिससे ये बिम्ब मानवीकरण, हेत्वाभास या रसाभास से कुछ पृथक् अपना व्यक्तित्व रख सकें। अतः समानुभूति की शरीरस्थ संचरणवाली विशेषता को यहाँ भी मान्यता मिलनी चाहिए। अर्थात्

समानुभूतिक विम्ब में मानवेतर प्रस्तुत पर मानवसदृश अंग-संचालन, अंग-संस्थानों के सकोच-विकोच, मासपेशियों की गति और तनाव तथा अन्य मानव-सदृश शारीरिक क्रिया-व्यापारों का आरोप रहता है। जैसे, इक्बाल ने जहाँ हिमालय की अमेय ऊँचाई को चित्रात्मक अभिव्यक्ति देने के लिए यह लिखा है—

ए हिमाला, ए फसीले किश्वरे-हिन्दोस्ताँ ।

चूमता है तेरी पेशानी को झुक कर आसमाँ ।

वहाँ हम समानुभूतिक विम्ब मानेंगे, क्योंकि इसमें 'पेशानी', 'चूमने' और 'झुकने' के माध्यम से मानववत् अंग-संचालन, सांस्थानिक सकोच-विकोच और शारीरिक क्रिया-व्यापार का संकेत किया गया है। इसी तरह निराला ने भी 'राम की शक्ति-पूजा' शीर्षक कविता में एक सफल समानुभूतिक विम्ब प्रस्तुत किया है—

है अमानिशा, उगलता गगन घन अन्धकार,

छो रहा दिशा का ज्ञान, स्तब्ध है पवन चार,

अप्रतिहत गरज रहा पीछे, अम्बुधि विशाल,

भूधर ज्यों ध्यानमग्न, केवल जलती मशाल ।¹

उपर्युक्त उद्धरणों से स्पष्ट है कि समानुभूतिक विम्ब एक ऐसी काल्पनिक प्रक्रिया से निष्पन्न होते हैं, जो निबद्ध प्रस्तुत में हमारे 'सदृश' शरीरस्थ संचरण से प्रारम्भ होती है, किन्तु, जिसकी परिसमाप्ति, प्रभाव की दृष्टि से, हमारे 'तदनुकूल' मन-प्रदेश के स्पन्दनों में होती है। इस तरह समानुभूतिक विम्बों का कुछ-न-कुछ सम्बन्ध उस ऐन्द्रिय कल्पना से अनिवार्यरूपेण रहता है, जो हमारी मासपेशियों, चेतातन्त्रुओं अथवा आगिक प्रक्रियाओं से किसी न किसी रूप में सम्बद्ध रहती है।

इसी तरह विम्बों के और भी भेद या प्रकार निर्धारित किये जा सकते हैं,² किन्तु, हमें यह स्वीकार करना पड़ता है कि अद्यावधि कला-विचारकों ने विम्बों के प्रकार की कोई सुनिश्चित सारिणी निरूपित नहीं की है और न उनके विभाजन का कोई सर्ववादिसम्मत मानदण्ड निर्णीत किया है। विम्बों के प्रकार-निर्धारण के नाम पर अधिकांश विचारक अब तक कुछ सुन्दर विशेषणों की सृष्टिमात्र करते रहे हैं।

हिन्दी आलोचकों के बीच आचार्य शुक्ल ने विम्बों के तात्त्विक विवेचन का कुछ शास्त्रीय प्रयास किया है। किन्तु, शुक्लजी ने यह तात्त्विक विवेचन केवल काव्य को ही (सभी ललितकलाओं को नहीं) दृष्टि में रखकर किया है। इनके

1 अनामिका, मूलनाम त्रिपाठी निराला, भारती भण्डार, इलाहाबाद, सन् 2005, पृ. 150।

2 इष्टव्य—बोयेटिन इमेजरी, हैनरी, इन्सू वेल्स, कोलम्बिया यूनिवर्सिटी प्रेस 1924। इसी तरह रीजि और साफनोई के आधार पर 'द ह्यूमैनिटीज' के लेखकों ने विम्बों के अनेक प्रकार निरूपित किये हैं। इष्टव्य—द ह्यूमैनिटीज, बॉय लुई इन्ने एण्ड ऑस्टिन क्रैमो, मैथी हित, बुक कम्पनी, न्यूयार्क एण्ड लन्दन, 1940।

स्मृति से अनुशासित नहीं रहता है। जब वस्तु-व्यापार-विधान स्मृति में अनुशासित रहकर अतीत का यथाश्रम अनुवर्तन करना है, तब उसे स्मृत रूपविधान कहते हैं। यही यह स्मरण-योग्य है कि दोष दो रूपविधान प्रत्यक्ष रूप-विधान पर ही, कुछ-न-कुछ अंशों में, आश्रित रहते हैं। या, दुश्लज्जो ने ऐयन कल्पित रूप-विधान को ही विशुद्ध कल्पना का क्षेत्र माना है और इसी के अन्तर्गत काव्य के सम्पूर्ण रूप-विधान को खोजार किया है।

निष्कर्ष यह है कि हिन्दी आलोचना में अब तक बिम्बों का तात्त्विक विवेचन, वाछित मात्रा में नहीं हो सारा है। और, जो विवेचन हुआ है, वह केवल काव्य की दृष्टि में सार्वत्रिक, जबकि सौन्दर्यशास्त्र की दृष्टि में बाधेतर सलितकलाओं को भी ध्यान में रखना आवश्यक है। समग्र सलितकलाओं की दृष्टि में बिम्बों का प्रचार-निर्धारण ज्ञानेन्द्रियों अथवा ऐन्द्रिय प्रतीतियों के ही आधार पर होना चाहिए। अतः प्रस्तुत प्रबन्ध के द्वितीय खण्ड (छायावाद का कला-सौष्टव्य) के चतुर्थ अध्याय में इसी आधार को प्रधानता दी जायेगी, किन्तु, छायावादी कविता को विशेष सन्दर्भ में रखने के कारण बिम्बों के उन उपर्युक्त प्रकारों को भी विश्लेषित और उदाहृत किया जायेगा, जो अन्य सलितकलाओं को छोड़कर मुख्यतः काव्य की ही दृष्टि से निरूपित किये गये हैं, यथाकि ऐसा करने पर ही बिम्बविधान का सर्वांगीण विवेचन सम्भव हो सकेगा।

इस अध्याय में उपस्थित किये गये उपर्युक्त विचारों का सारांश इस प्रकार प्रस्तुत किया जा सकता है--

1 काव्य एवं बाधेतर सलितकला के प्रमुख तत्त्वों में बिम्ब-विधान का असन्दिग्ध महत्त्व है, क्योंकि कवि की मूढम भावनाओं या अमूर्त सहजानुभूतियों को बिम्बों के द्वारा ही मूर्तता अथवा अभिव्यक्ति की चारता मिल पाती है।

2 बिम्बों का आविर्भाव कल्पना से होता है और कभी-कभी प्रतीकों का आविर्भाव बिम्बों से। जब कल्पना मूर्त रूप धारण करती है, तब बिम्बों की सृष्टि होती है और जब बिम्ब प्रतिमित या व्युत्पन्न अथवा प्रयोग के पौन पुन्य से किसी निश्चित अर्थ में निर्धारित हो जाते हैं, तब वे प्रतीकों का रूप ग्रहण कर लेते हैं।

3 बिम्बों का विचार-चित्र, उपमा और रूपक में पृथक् एक स्वतन्त्र अस्तित्व है।

4 बिम्ब विधान में मूर्तता, सादृश्य और ऐन्द्रिय बोध की अनिवार्य उपस्थिति रहती है। जो बिम्ब जिनका ही ऐन्द्रिय रहता है, वह उतना ही सशक्त होता है।

5 उत्कृष्ट बिम्ब कवि या कलाकार के धनीभूत सवेगों से सश्लिष्ट रहता है, क्योंकि जो बिम्ब स्रष्टा की चिन्तानुकूलता में आश्लिष्ट नहीं हो पाता, वह चित्तात्मक होने पर भी जीर्ण बिम्बों की तरह अरसनीय सिद्ध होता है।

6 बिम्ब-विधान के समय कल्पना बहुत कार्यरत रहती है। पहले कल्पना

स्मृति के फ़ोड में सोये हुए विम्बों को प्रत्यक्षोपलब्ध अनुभूतियों के स्पर्श से जगाती है और तब उन विम्बों को अभीप्सित शिल्प के साँचे में ढालती है। अतः विम्ब एक प्रकार का स्मरण-निर्भर मानसिक पुनर्निर्माण है।

7. विम्बों के सृजन तथा भावन पर व्यक्ति-भेद, अतः, रुचि-भेद का प्रभाव पड़ता है।

8. सामूहिक अवचेतन से सम्बद्ध विम्ब सौन्दर्यशास्त्र की दृष्टि से अधिक महत्वपूर्ण होते हैं, क्योंकि इनमें आधुनिकता का गुण रहता है।

9. वस्तु-विशेष के प्रति ऐन्द्रिय आकर्षण कलाकार को विम्ब-विधान की ओर प्रेरित करता है। हालाँकि विम्ब-विधान के समय कलाकार के समक्ष केवल वस्तु-बोध ही नहीं रहता, बल्कि विभिन्न प्रकार के आसगो, संवेदनों अथवा प्रभावों का सातत्य भी रहता है। इस तरह कला-जगत् के विम्ब इन्द्रिय-सन्निकर्ष में आयी हुई वस्तुमान को नहीं, वस्तु के विशेष और विविध भाव-सम्बन्धों को भी मूर्तमान करते हैं।

10. समर्थ विम्बों में, प्रायः, ये तीन गुण विद्यमान रहते हैं—ताजगी, तीव्र घनता और उद्बोधनशीलता।

11. जिन विचारकों ने अग्न्य ललितकलाओं को छोड़कर केवल काव्य की दृष्टि से विम्बों का विवेचन किया है, उन्होंने विम्ब को मात्र शब्दाश्रित माना है। किन्तु, विम्बों को केवल शब्दाश्रित मान लेने से काव्येतर ललितकलाओं का पक्ष छूट जाता है। अतः समग्र ललितकलाओं की दृष्टि से विम्बों को सौन्दर्य-बोध पर आश्रित मानना अधिक समीचीन है और विम्बों का वर्गीकरण या विभाजन इन्द्रिय-बोध के आधार पर करना अधिक यक्तिसंगत है।

प्रतीक

प्रतीक और प्रतीकवाद पर सौन्दर्यशास्त्रीय दृष्टिकोण के अलावा दार्शनिक, मनो-वैज्ञानिक, समाजशास्त्रीय आदि विभिन्न दृष्टियों से विचार किया गया है। प्रतीक-वाद पर दार्शनिक दृष्टि से विचार करनेवालों में ए. एन. ह्यूइटहेड, एर्न्स्ट कासिरर^१ प्रभृति का विशिष्ट स्थान है।^२ ह्यूइटहेड ने प्रतीक के उस व्यापक अर्थ की चर्चा की है जिसके अन्तर्गत शब्द, मुद्रा, भाषा, एवं सम्पूर्ण वाङ्मय प्रतीक के

१ एर्न्स्ट कासिरर ने बहुत ही व्यापक और विद्वत्तापूर्ण ढंग से प्रतीकों का दार्शनिक विवेचन किया है। कासिरर के बाल आनेवाले आधुनिक युग के विचारक इनकी मायनाओं से बहुत प्रभावित होख पड़ते हैं और कासिरर स्वयं प्रतीक सम्बन्धी अपनी मायनाओं को प्रस्तुत करने में वाष्ट-दृष्टान के 'schema' से बहुत प्रभावित हैं। इनके अनुसार 'schema' विभाजन (concept) और सहज ज्ञान (intuition) का समीकरण है। कासिरर की प्रतीक विधान सम्बन्धी धारणा उनसे स्केमा सिद्धान्त का ही विवर्द्धन है यद्यपि कहीं-कहीं कासिरर ने वाष्ट की कुछ मायनाओं का आंशिक विरोध भी किया है। जैसे वाष्ट का मत है कि मानव-बुद्धि के लिए बिम्बों की निरन्तर अनिवार्यता है जबकि कासिरर के मत में मानव बुद्धि के लिए प्रतीकों की निरन्तर अनिवार्यता है। कुछ विचारकों का कहना है कि ऐसे स्थलों पर कासिरर एडवार्ड्स मोडर्न मैथमेटिक्स से प्रभावित हैं जिसका सम्पूर्ण अध्ययन उन्होंने प्रारम्भिक जीवन में किया था। तदनन्तर कासिरर के अनुसार बिम्ब और प्रतीक में एक निश्चित पायबंद रहना है और ये दोनों मानव-ज्ञान के लिए अत्यावश्यक हैं। इन दोनों में प्रमुख पायबंद यह है कि बिम्ब स्वतः सम्भवी होते हैं जबकि प्रतीकों का निर्माण करना पड़ता है। बिम्ब कासिरर यह स्वीकार करते हैं कि बिम्बों में ही प्रतीक का निर्माण किया जाता है और इस निर्माण में बुद्धि कला के पद पर रहती है। इस प्रकार कासिरर ने भी प्रतीक विधान में बुद्धि और ऐन्द्रियता (बिम्ब का प्रमुख घन) के उग समापन को स्वीकार किया है जो वाष्ट के 'स्केमा' विवेचन का प्रत्यान बिन्दु है।—Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms*, translated by Ralph Manheim, New Haven, London 1953, p. 69

२ A. A. Whitehead *Symbolism Its Meaning and Effect*, University Press, Cambridge, 1928

मे लैंगर ने 'धारणा' को बहुत महत्व दिया है। इनके अनुसार प्रतीक, वस्तुतः, धारणाओं के वातायन हुआ करते हैं। इस तथ्य को दृष्टिगत रखते हुए लैंगर ने दो महत्वपूर्ण बातें कही हैं, जिन्हें उन्हीं के शब्दों में उपस्थित करना अधिक समीचीन होगा। "सिम्बल्स आर नाट प्रॉक्सी फॉर देयर आब्जेक्ट्स, वट आर वेहिक्ल्स फॉर द कन्सेप्शन्स आब ऑब्जेक्ट्स।" 2 "इट इज द कन्सेप्शन्, नाट द थिंग्स, दैट सिम्बल्स डाइरेक्टली 'मीन' "। इस प्रकार लैंगर की दृष्टि से हम प्रतीकों को 'कन्सेप्चुअल साइन' 1 कह सकते हैं। तदनन्तर, लैंगर की दूसरी मान्यता यह है कि प्रतीक सृजन में मनुष्य का मस्तिष्क केवल 'ट्रान्समीटर' का ही काम नहीं करता, बल्कि वह एक महान् 'ट्रान्सफार्मर' का भी काम करता है। मस्तिष्क की इस नियमावली के कारण हम प्रतीक सृजन को बुद्धि का व्यापार भी कह सकते हैं। लैंगर की तीसरी मान्यता यह है कि अपनी अनुभूतियों को प्रतीकों में बाँधना मनुष्य का स्वभाव है। इन्होंने मनुष्य की इस स्वाभाविक प्रवृत्ति को 'सिम्बॉलिक ट्रान्सफार्मेशन' कहा है, जो एक प्रकार की प्रत्ययता (लैंगर के शब्दों में 'हाइपर नर्वस रेस्पॉन्स') है। इनकी उक्त मान्यताओं का निष्कर्ष यह है कि प्रतीक-सृष्टि मनुष्य की चिन्तनप्रणाली और क्रिया का एक आवश्यक अंग है। 2 अन्य प्राणियों की तुलना में मनुष्य की कुछ श्रेष्ठ गुणकताओं अर्थात् विशिष्ट गुणों के बीच प्रतीक-सृजन की दमता प्रमुख है। इसीलिए एस्तेन कासिरेर ने मनुष्य को 'animal rationale' की अपेक्षा 'animal symbolicum' कहना अधिक उचित समझा है। 3 इस तरह प्रतीक सृष्टि मनुष्य की अनिवार्य विशिष्टता है, क्योंकि मानव-मन, प्रायः अपनी अनुभूतियों को प्रतीकों में अनूदित करता रहता है।

इन दार्शनिक निरूपण की तरह ही कुछ विद्वानों ने प्रतीकों पर समाजशास्त्रीय दृष्टि से भी विचार करने का प्रयास किया है। इस ध्येयों के विचारकों में जॉन एफ. मर्क का विशिष्ट स्थान है। मर्क के अनुसार अब तक प्रतीकों पर जितने

- 1 होगेल ने भी 'साइन' के साथ प्रतीक का घनिष्ठ सम्बन्ध माना है। इनकी दृष्टि में प्रत्येक प्रतीक पहले एक प्रकार का 'साइन' होता है। उदाहरणार्थ, किसी राष्ट्र या सत्ता की ध्वजा में प्रयुक्त रंग की हम इसी प्रकार का 'साइन' कह सकते हैं। कभी-कभी अपने आन्तरिक गुणों के कारण भी कोई साइन विवक्षित होकर किसी निश्चित भाव का प्रतीक बन जाता है। जैसे अपने आन्तरिक गुणों के कारण ही सिंह और सियार, क्रमशः, शक्ति तथा छल के प्रतीक बन गये हैं। इस तरह प्रतीकों को साइन का विवक्षित रूप मान लेने के कारण होगेल ने कई स्थलों पर प्रतीक का 'emblematical conception' कहा है।—Hegel, *The Philosophy of Fine Art*, translated by Osmaston, Volume II, London, 1920, p 22
- 2 Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key*, p 32
- 3 Symbolism and American Literature, Charles Feldelson, Phoenix Books, 1962, p 55

दार्शनिक, मनोवैज्ञानिक अथवा सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन किये गये हैं, वे सभी अपूर्ण हैं, क्योंकि प्रतीको का अध्ययन तभी सन्तोषजनक हो सकता है, जब उन पर समाजशास्त्रीय दृष्टिकोण से विचार किया जाय। इस पूर्वमान्यता को प्रस्तुत करने के बाद मर्क ने प्रतीक-प्रक्रिया के दो प्रकार स्थापित किये हैं। एक प्रकार वह है, जिसमें प्रतीक नन्दतिक चेतना जगाकर हमारे सवेगो के लिए उद्दीपन का काम करता है और दूसरा प्रकार यह है, जिसमें प्रतीक निर्व्यक्तिक होकर प्राविधिक कामो में प्रयुक्त होता है।¹ इन दोनों प्रक्रियाओं से उत्पन्न प्रतीक, समाजशास्त्रीय दृष्टिकोण के विचारको के अनुसार, सम्मति और सस्कृति की अनेकरूपता तथा सकुलता के परिचायक हुआ करते हैं। विशेषकर कला के प्रतीक, जो वैज्ञानिक प्रतीको की तरह निर्देशकस्वरूप नहीं होते बल्कि प्रयोक्ता और सहृदय के मनो-रागी से रजित रहते हैं, मास्कृतिक और सामाजिक विकास के भिन्न भिन्न स्तरों का प्रतिनिधित्व करते हैं। विकसित स्तर के प्रतीको में मानव-मनोवेगो को प्रकट करने का एक विचित्र अभिव्यक्ति लाघव रहता है। समाजशास्त्रीय दृष्टि से मनुष्य के मौलिक और तीव्र मनोवेगों में भूख और काम मूढंन्य महत्त्व रखते हैं। अतः हम कला के प्रतीको पर भी इनका प्रचुर प्रभाव पाते हैं। इतना ही नहीं, भूख और काम से सम्बन्धित प्रतीक कला के क्षेत्र से बाहर मनुष्य के अन्य आहार-व्यवहार और रीति-रिवाजों पर भी हावी हैं। जैसे, धार्मिक अवसरों पर यौन प्रतीक की भिठाइयाँ और पक्वान् खाने की प्रथा सभी देशों में है। इस प्रकार हम देखते हैं कि समाजशास्त्रीय दृष्टि के अनुसार रूढ़ रीति-रिवाज से लेकर भाषा-सृष्टि तक में मनुष्य प्रतीको का अधमर्ण है। सारांश यह है कि समाज और सस्कृति के साथ प्रतीको का निकटतम सम्बन्ध है। सस्कृति को विकास, परिमार्जन और विस्तृति प्रदान करनेवाली अपनी दो विशेषताओं— बोधगम्य प्रतीको का निर्माण तथा शब्द शक्ति द्वारा इन प्रतीको का प्रसार—के कारण ही मनुष्य अन्य जीवधारियों की तुलना में श्रेष्ठ है। इस तरह गणित से लेकर काव्य और धर्म-पूजा तक के विभिन्न सांस्कृतिक क्षेत्रों में यदि मनुष्य के पास प्रतीक सृजन और उनके अर्थग्रहण की शक्ति नहीं रहती, तो आज मानव सस्कृति अविकसित ही रह गयी होती। अतः सस्कृति की इस हेतुभूत निकटता ने भी प्रतीको को व्यापक क्षेत्र प्रदान किया है।² किन्तु, हम यहाँ प्रतीक के सम्बन्ध में निरूपित समाजशास्त्रीय दृष्टिकोणों पर अधिक विस्तार में विचार नहीं करेंगे, कारण, कला-तत्त्व विवेचन के प्रसंग में हमारे लिए उसका कोई विशेष उपयोग नहीं है।

प्रतीको पर मनोवैज्ञानिक दृष्टि से बहुत विस्तृत विचार किया गया है। और,

1 John F. Markey, *The Symbolic Process* London 1928, p. 155

2, श्यामावरण दुवे मानव और सस्कृति, राजकमल प्रकाशन दिल्ली, 1960 पृ. 75।

जब से मनोविश्लेषण के सिद्धान्तों के आधार पर कला की आलोचना का प्रचार हुआ है, तब से प्रतीकों का मनोवैज्ञानिक निरूपण कला-जगत् में भी आशिव दृष्टि से उपयोगी बन गया है। अतः प्रतीकों के मनोवैज्ञानिक निरूपण पर प्रसंगानुसार विचार कर लेना हमारे लिए आवश्यक है। प्रतीकों का मनोवैज्ञानिक निरूपण करनेवाले विचारकों में फ्रायड, एड्लर, युंग, अर्नेस्ट जोन्स, मिलर, सिस्वरर, पद्मा अग्रवाल¹ इत्यादि प्रमुख हैं। इन मनोवैज्ञानिकों ने भी चिह्न, प्रतीक और रूपक के अर्थ-भेद को ध्यान में रखा है। सादृश्य-व्यंजक संक्षिप्त कथन में प्रायः 'चिह्न' का प्रयोग होता है। जहाँ अपेक्षाकृत कम परिचित अप्रस्तुत से प्रस्तुत की व्यंजना होती है, वहाँ प्रतीक का अवतरण होता है और जहाँ अप्रस्तुत में प्रस्तुत का ऐच्छिक आरोप या रूपान्तरण रहता है, वहाँ रूपक की सृष्टि होती है। यहाँ यह ध्यातव्य है कि सामान्य व्यवहार में आनेवाले प्रतीक, कला के प्रतीक, और मनोविज्ञान के प्रतीक में पर्याप्त अन्तर है। मनोविज्ञान, विशेषकर, मनोविश्लेषण के अनुसार प्रतीकों की यह एक अनिवार्य विशिष्टता है कि वे अचेतन मन की दमित इच्छाओं की छद्म अभिव्यक्ति करते हैं और स्वभावतः शृंगारमूलक होते हैं। अर्नेस्ट जोन्स ने भी पेपर्स ऑन साइकोएनालिसिस में प्रतीकों की इस विशिष्टता पर बहुत बल दिया है।² यदि हम प्रमुख मनोवैज्ञानिकों की मान्यताओं पर समवेत दृष्टि से विचार करें, तो कुल मिलाकर मनोविज्ञान की दृष्टि से प्रतीकों की ये मुख्य विशेषताएँ सामने आती हैं—

1 प्रतीक अचेतन मन में पड़ी हुई इच्छाओं, कुण्ठाओं और दमित वासनाओं की छद्म अभिव्यक्ति करते हैं।

2 प्रतीकों की इस छद्म अभिव्यक्ति में व्यर्थ, बिखरी हुई और अनर्गल बातें ही नहीं रहती, बल्कि उनका विश्लेषण करने पर निश्चित धारणाओं और निश्चित विचारों का पता चलता है।

3 प्रतीक घुणाशर न्याय से अपवा जैसै-तैस नहीं बन जाते, बल्कि मनुष्य की वैयक्तिक परिस्थितियों से अनिवार्य सम्बन्ध रखते हैं।

4 प्रतीक कभी भी आसंगम्य नहीं होते और सदा विभिन्न प्रकार के आसंगों तथा सवेग-सन्दर्भ से सहिलप्ट रहते हैं।

5 उपर्युक्त विशेषताओं के कारण ही सभी देशों और जातियों की पौराणिक कथाओं, संस्कृति तथा धर्म के निदर्शनों में इन प्रतीकों का प्रचुर महत्त्व रहता है।

1 Dr Padma Agrawal, Symbolism A Psychological Study, Banaras Hindu University, 1955.

2 प्रतीक विज्ञान में जोन्स के अनुसार तीन प्रकार के मानसिक तरंग रहते हैं। १ अचेतन द्रव्यियाँ, २ अचेतन मन की इच्छाओं की दमित वरहेवाले बाह्य प्रभाव, अवरोध या अधीक्षण और ३ व्यक्ति की उन्मेषपूर्ण प्रवृत्तियाँ।

मनोवैज्ञानिकों के बीच फ्रायड ने स्वप्न-प्रतीकों पर विस्तृत विचार किया है,¹ क्योंकि स्वप्न-प्रतीक व्यक्ति की दमित इच्छाओं, कुंठाओं और उसके अन्तर्मन के गुप्त रहस्यों का बहुत ही व्यक्त सकेत प्रस्तुत करते हैं। ये प्रतीक वस्तु-विपर्यय और यौन भावनाओं से, प्रायः, सश्लिष्ट रहते हैं। इसलिए फ्रायड प्रतीक में काम-वासना (लिबिडो) की उपस्थिति अनिवार्य मानते हैं।² अर्थात्, इनके अनुसार प्रतीक यौन कुंठाओं से उत्पन्न होते हैं, जबकि दूसरे निकाय के मनोवैज्ञानिकों के अनुसार प्रतीक-विधान में यौन-भावना को इस तरह ऐकान्तिक महत्त्व देना भूल है, क्योंकि यौन वासना के अलावा मनुष्य के पास और प्रकार की भी क्षुधाएँ, इच्छाएँ, आकांक्षाएँ और वासनाएँ विद्यमान हैं।³ स्वप्न-प्रतीकों के उद्भव के विषय में फ्रायड का कहना है कि प्राक्-चेतन के भय से वासनाएँ केवल दमित ही नहीं होती, बल्कि वे वासनाएँ जब स्वप्न में उद्भूत होती हैं, तब भी उन्हें प्राक्-चेतन के अधीक्षण का भय बना रहता है। इसलिए वे वासनाएँ स्वप्नों में भी आसानी से अभिज्ञेय नहीं रहती, क्योंकि अवचेतन से निकलते समय वे अधीक्षण के भय से प्रतीकों के सहारे छद्मवेष धारण कर लेती हैं। ये स्वप्न-प्रतीक, अर्थात् छद्मवेषी सपनों के प्रतीक प्रायः द्व्यर्थक हुआ करते हैं और मूलतः यौन अर्थ रखते हैं।⁴ इसलिए इन प्रतीकों की समझने के लिए स्वप्न-तन्त्र का विश्लेषण करना पड़ता है। इस विश्लेषण के आश्रय की इसलिए आवश्यकता होती है कि प्राक्-चेतन के अधीक्षण के भय से जब दमित वासनाएँ स्वप्न में निकास पाती हैं, तब उन्हें स्वप्न देखनेवाले व्यक्ति के 'सेल्फ' के अनुरूप स्वरूप ग्रहण करना पड़ता है। स्वप्न में अभिव्यक्त दमित वासनाओं को 'सेल्फ' का आनुरूप्य देना भी उसी प्राक्-चेतन का काम है, जिसका कार्यक्षेत्र चेतन और अवचेतन के मध्य में अवस्थित है। इस प्रकार मूल वासना, अधीक्षण का भय और कुंठा—इन सबों के मिल जाने से छद्मवेषी स्वप्नों के प्रतीक बहुत ही अर्थ-गूढ़ हो जाते हैं।⁵ अतः इन प्रतीकों का

1. फ्रायड के स्वप्न सिद्धान्त के विश्लेषण में इन स्वप्न प्रतीकों की गणना कुछ विद्वानों ने 'Building Material' में की है। इष्टव्य—*Joseph Jastrow, Freud His Dream and Sex Theories*, N Y 1948, pp 47, 65.
2. दूसरे मनोवैज्ञानिकों, यथा युंग ने प्रतीकों में सर्वत्र काम को ही प्रधान नहीं माना है। इन्होंने ऐसे काममूलक प्रतीकों को एक अलग कोटि में रखा है जिन्हें इन्होंने 'लिबिडो सिम्बल' की आख्या दी है।
3. ऐसा दृष्टिकोण रखनेवाले मनोवैज्ञानिकों में युंग प्रमुख हैं। हैडफील्ड ने फ्रायड और युंग के इस दृष्टि-भेद को तुलनात्मक ढंग से उपस्थित करने का सुन्दर प्रयाग किया है। *J. A. Hadfield, Dreams and Nightmares*, Penguin Books, 1954, pp. 38-39, 53.
4. *Sigmund Freud, A General Introduction to Psycho-Analysis*, New York, 1956, p 156.
5. *J. A. Hadfield, Dreams and Nightmares*, Penguin Books, 1954. p. 136.

गूढ़ अर्थ विस्थापन, घनीभवन इत्यादि की व्याख्या के द्वारा ही समझा जा सकता है। सामान्यतः विस्थापन आरोप प्रधान होता है। इसमें अनुभूति के मूल आलम्बन पर किसी अधीक्षक (सेन्सर)-स्वीकृत अर्थात् समाज नीति स्वीकृत आलम्बन का आरोप कर दिया जाता है। उदाहरण के लिए, कोई पुरुष सपने में राधा की पूजा करने अथवा कोई स्त्री कृष्ण की पूजा करके अपनी दमित वासना को अभिव्यक्त कर सकती है। इस विस्थापन को हम प्रतीकान्तरगत भावों का आलम्बन विपर्यय कह सकते हैं। इसी प्रकार स्वप्न प्रतीकों के रहस्य की दूसरी कड़ी घनीभवन है। घनीभवन का मुख्य गुण सक्षिप्तता है। यहाँ यह भी ध्यातव्य है कि मूल स्वप्न की अपेक्षा स्मृत स्वप्नों के प्रतीक अधिक उलझे हुए होते हैं। इसीलिए फ्रायड ने स्मृत स्वप्नों को विकृत स्थानापन्न माना है। वास्तविकता भी इसी मान्यता के समीप है। कारण, स्वप्न अवचेतन की सम्पत्ति है, किन्तु स्मृति के क्षणों में उस चेतन के क्षेत्र में आना पड़ता है और अधीक्षण का भय पुनः उपस्थित हो जाता है। फलस्वरूप, अवचेतन से चेतन तक सक्रमित होने में स्मृत स्वप्न मूल स्वप्न की तुलना में बहुत कुछ विकृत हो जाता है। अतः काव्य एवं अन्य कलाओं में मूलतः ऐन्द्रिय और लौकिक स्वप्न प्रतीकों का स्मृत होने के कारण इन्द्रियातीत सद्बोध बन जाना और अलौकिक सी भासमान अनुभूतियाँ के कृत्रिम आलंबाल से वेष्टित हो जाना स्वाभाविक एवं सारल है। फ्रायडिय मनोविश्लेषण की शब्दावली में हम कह सकते हैं कि मला निबद्ध स्वप्न प्रतीकों में हमें व्यक्त स्वप्न-वस्तु मिलती है, किन्तु, उनके गुप्त स्वप्न विचार को जानने के लिए हम आसन्न व्याख्या का सहारा लेना पड़ता है। इस प्रकार स्मृत स्वप्न प्रतीकों की ऐन्द्रिय लौकिक अनुभूतियों को न पकड़ पाने का एक कारण यह है कि इनका निर्माण अधिकतर स्थानापन्न मनोविम्बों के द्वारा होता है और स्थानापन्न मनोविम्बों की यह विशेषता होती है कि वे अन्योक्ति अथवा समासोक्ति की तरह किसी दूरवर्ती अप्रस्तुत को सरलतापूर्वक संकेतित कर देते हैं। निष्कर्ष यह है कि फ्रायड के अनुसार प्रतीक मन के गोपित रहस्यों का वहन करते हैं और दमित इच्छाओं या कुण्ठाओं से उत्पन्न होने के कारण मूलतः शृंगारपरक होते हैं।²

- 1 दृष्टव्य—(a) *Sigmund Freud, Leonardo Da Vinci: A Psychological study of an Infantile Reminiscence*, translated by A. A. Brill, London, 1948
(b) *Erich Neumann, Art and the Creative Unconscious* London, 1959,
(c) *W. P. Wiltcutt, Blake: A Psychological Study*, London, 1946 (d) *Ella Freeman Sharpe, Collected Papers on Psycho-Analysis*, London, 1933

- 2 यहाँ यह ध्यातव्य है कि स्वप्न प्रतीक और कला अथवा साहित्य के प्रतीकों में पूर्णतः अन्तर रहता है। अतः उन्हें हम समनुसंग नहीं मान सकते। W. Y. Tindall ने भी इन दोनों प्रकार के प्रतीकों के परिपक्व की बहुत सशक्त ढंग से उपस्थित किया है—

जैसा ऊपर के विश्लेषण से स्पष्ट है, मनोवैज्ञानिकों का एक निष्कर्ष यह मानता है कि प्रतीक-विधान के द्वारा सृजनशील व्यक्ति अपने चेतन और अचेतन मन तथा विषय प्रधान चित्त और विषयी प्रधान चित्त के विरल सघर्षों में समझौता स्थापित करता है। अधिकतर, इस सघर्ष में अहम् (Ego) की विजय होती है और व्यक्ति की प्राथमिक इच्छाएँ दमित हो जाती हैं। कालक्रम में ये ही दमित इच्छाएँ प्रतीकों के माध्यम से व्यक्त होती हैं। यहाँ प्रतीकात्मक अभिव्यक्ति एक प्रकार से आत्मसुरक्षात्मक प्रयास है। अपने बचाव का उपाय है और एक ऐसी क्षतिपूरक क्रिया है, जिसके द्वारा व्यक्ति अपनी दमित इच्छाओं को आशिक सन्तोष देकर भी जीवन के आदर्शों से स्वस्थित नहीं हो पाता है।

कला और सौन्दर्यशास्त्र की दृष्टि से प्रतीक के सम्बन्ध में युग की मान्यताएँ अन्य मनोवैज्ञानिकों की अपेक्षा अधिक महत्वपूर्ण हैं। युग ने प्रतीक विवेचन में व्यक्ति के मन की दमित इच्छाओं के साथ मानव मन के जातीय शील-विचार को भी महत्व दिया है। यह जातीय शील विचार मानव मन के उन आदि भाग पर निर्भर रहता है, जो सामूहिक अचेतन के प्रतिरूप होते हैं। इस सामूहिक अचेतन से उत्थित होनेवाले आद्यविम्बों को युग ने 'आर्क टाइप' की आख्या दी है। यह 'आर्क टाइप' जातीय विरासत के रूप में प्रत्येक व्यक्ति के मन में विद्यमान रहता है और जीवन की आवश्यक अनुभूतियों से निर्मित होता है। किन्तु, युग के आलोचकों का यह आरोप है कि उनके द्वारा प्रस्तुत 'आर्क टाइप' का निरूपण मनोवैज्ञानिक से अधिक 'मेटाफिजिकल' हो गया है, क्योंकि उन्होंने इसके उद्गम को सुनिर्णीत और वस्तुपरक ढंग से नहीं बतलाया है।

युग के अनुसार मन के तीन खण्ड हैं—चेतन मन, व्यक्तिगत अचेतन मन और सामूहिक अचेतन मन। प्रतीकों का सम्बन्ध अचेतन मन की दोनों अवस्थाओं—व्यक्तिगत अचेतन मन और सामूहिक अचेतन मन—से है। किन्तु अधिकांश प्रतीकों का मूल सामूहिक अचेतन मन में रहता है। मन के इस गहन खण्ड में सुदीर्घ काल से चले आनेवाले परिवार, समूह तथा जाति से सम्बन्धित प्रभाव एवं स्मृतियों के सग्रह रहते हैं, जो समय-समय पर चेतन मन की ओर अप्रसर होते

However analogous to dream symbol the literary symbol is not dream but art or an element in a work of art. Belonging as much to the external world as to the internal, the literary symbol, mediating between them, follows not only the demands of the unconscious but social and aesthetic necessity"—W. Y. Tindall, *The Literary Symbol*, New York, 1955, p. 168

1 Collective unconscious—"inherited potentialities of human imagination"

2 Pre-existent forms of apprehension

रहते हैं। अचेतन से चेतन की ओर होनेवाले इसी अग्रसरण में प्रतीको की सृष्टि होती है। युग ने 'कण्ट्रिब्यूशंस टु एनलिटिकल साइकालॉजी' नामक पुस्तक के 'ऑन साइकिकल एनर्जी' शीर्षक अध्याय¹ में प्रतीको पर अपने मौलिक विचार प्रस्तुत किये हैं। इन्होंने भी एक विशेष प्रकार के प्रतीको को 'लिविडो' से सम्बन्धित माना है। ऐसे प्रतीक 'लिविडो' के अतिरेक से पैदा होते हैं।² तदनन्तर, युग ने प्रतीक-सृजन को एक सांस्कृतिक प्रयास माना है। अर्थात्, प्रतीक 'लिविडो' का प्राकृतिक प्रवाह नहीं, सांस्कृतिक क्रियान्तरण है। जब मनुष्य 'लिविडो' की स्वाभाविक गति और श्रिया को रोककर उसे किसी सांस्कृतिक प्रयास में सलग्न कर देना है, तब प्रतीको की सृष्टि होती है। युग की दूसरी स्थापना यह है कि प्रतीक-सृष्टि कभी भी 'सुविचारित रमणीय' नहीं हुआ करती है।³ अर्थात् मनुष्य ज्ञान-वृद्धकर या सचेष्ट होकर प्रतीको की सृष्टि नहीं करता है। मनुष्य का अचेतन ही आदिकाल से 'लिविडो' का रूपान्तरण प्रतीको में करता आ रहा है, जो एक प्रकार का 'ट्रान्सेण्डेंट फंक्शन' है। इसीलिए युग ने प्रतीको को 'लिविडो एनालोग' कहा है और कुछ विशेष प्रकार के प्रतीको का सहजज्ञान से भी सम्बन्ध माना है। युग की तीसरी मान्यता यह है कि सम्यता की प्रगति के साथ वैयक्तिक प्रतीको (individual symbols) की बलात् दबाने की प्रवृत्ति घटती जा रही है। यह दूसरी बात है कि व्यापक सामाजिक पैमाने पर पुनः व्यक्तिवाद के अभ्युदय से भविष्य में वैयक्तिक प्रतीको के नवीकरण और नवजागरण का प्रारम्भ हो जाय। अतः हम सुसंस्कृत काल की बलाओं में अतिवैयक्तिक प्रतीको की जगह समाज स्वीकृत प्रतीको का प्रयोग पाते हैं।⁴

1 C G Jung, Contributions to Analytical Psychology, London, 1928

2 "Symbols are the manifestations and expression of the excess libido"
Ibid

3 "After a period of aesthetical...

4 युग के अनुसार उत्कृष्ट प्रतीक के लक्षण इस प्रकार हैं—'An effective symbol must have a nature that is...'
possible &...
meaning...
remote &...

आद्यविम्ब और सामूहिक अचेतन के जो भाव सामान्य व्यवहार की तत्पूर्ण भाषा या अभिव्यक्ति की स्वीकृत पद्धति में नहीं व्यक्त हो पाते हैं, वे प्रतीकों के माध्यम से सलित बहानियों, निजन्दरी कथाओं, पौराणिक आख्याना, स्वप्ना और सलितकलाओं में अभिव्यक्त होते हैं। यदि आद्यविम्ब और सामूहिक अचेतन के भाव सामान्य व्यवहार की भाषा और प्रचलित अभिव्यक्ति-पद्धति में ही व्यक्त हो जाते, तो कला सृष्टि का कोई सांस्कृतिक प्रयोजन ही शेष नहीं रहता; क्योंकि कलाओं के माध्यम से हम उन्हीं भावों को व्यक्त करते हैं, जिनकी अभिव्यक्ति अन्यथा सम्भव नहीं है। और, यदि उनकी अन्यथा अभिव्यक्ति की भी जाय, तो वह अभिसन्नीय नहीं होगी। अतः ऐसी आद्यविम्ब और सामूहिक अचेतन के भाव सामान्य अभिव्यक्ति-पद्धति की सीमाओं का पार कर उन प्रतीकों के रूप में व्यक्त होत हैं, जिनके लिए दृश्य और श्रव्य तत्वों का सर्वोत्तम अधिग्रहण बन सकती है।

फ्रायड और युंग जैसे प्रतिनिधि विचारकों के अलावा कई अन्य (या गौण) मनोवैज्ञानिकों ने भी प्रतीकवाद पर विचार किया है। सामान्यतः मनोवैज्ञानिक यह मानते हैं कि प्रतीक निर्माण और प्रतीक की व्याख्या—दोनों में व्यक्तिगत चिन्तन-परिवेश की प्रधानता रहती है। एक ही प्रतीक को भिन्न भिन्न व्यक्ति अथवा भिन्न भिन्न समुदाय अलग अलग अर्थ में गृहीत कर सकते हैं। इसीलिए डॉ. पद्मा अप्रवाल ने भी प्रतीकों की इस गतिशील अर्थवत्ता को बहुत महत्त्व दिया है।¹ किन्तु इस प्रसंग में हम इतना स्वीकार करना पड़ता है कि मनोविज्ञान के प्रतीकों और कला के प्रतीकों में पर्याप्त अन्तर रहता है। किसी भी दृष्टि में कला के प्रतीकों की नितान्त मनोवैज्ञानिक व्याख्या और मनोविज्ञान के प्रतीकों की कलाशास्त्रीय व्याख्या उचित नहीं है। इसलिए प्रतीकों के विश्लेषण के पूर्व हमें उनकी 'जाति या प्रकार का निश्चय कर लेना चाहिए कि विवेच्य प्रतीक 'कलात्मक प्रतीक' है या 'मनोवैज्ञानिक प्रतीक' है। कलात्मक प्रतीकों का निर्माण सामान्य जन द्वारा नहीं, कलाकारों के द्वारा होता है। कलाकार स्वानुभूति के जिन अंशों को सामान्य अभिव्यक्ति के प्रचलित साधनों (शब्द, रेखा, ध्वनि, इत्यादि) के द्वारा नहीं व्यक्त कर पाता है, उन अंशों की व्यञ्जना या अभिव्यक्ति के लिए ही वह प्रतीकों का सहारा लेता है। अर्थात् कलाकार स्वानुभूति के 'अकथनीय अंशों को प्रतीकों के द्वारा कथनीय और प्रेषणीय बनाता है।

इसी तरह मनोविज्ञान अथवा कला के प्रतीकों से धर्मक्षेत्र, उपासना जगत् या विज्ञान के प्रतीक संबंधा भिन्न होते हैं। उपासना के क्षेत्र में उपास्य परब्रह्म के चिह्न, पहचान, अवतार, अक्ष या प्रतिनिधि के तौर पर आयी हुई नामरूपात्मक

1 "the symbol has a dynamic meaning and is never independent of individual conditioning factors"—Dr Padma Agrawal, *Symbolism A Psychological Study*, Banaras Hindu University, 1955, p. 17.

वस्तु को प्रतीक कहते हैं। तिसरजी ने 'प्रतीक' शब्द के धात्वर्थ को बतलाते हुए उपासना के क्षेत्र में इसके आशय को बहुत अच्छी तरह स्पष्ट किया है— "प्रतीक (प्रति+इव) शब्द का धात्वर्थ यह है— 'प्रति.' अपनी ओर, 'इव' अर्थात् भूना हुआ। जब किसी वस्तु का कोई एक भाग पहले गोचर हो; और फिर आगे उस वस्तु का ज्ञान हो, तब उस भाग को प्रतीक कहते हैं। इस नियम के अनुसार सर्व-व्यापी परमेश्वर का ज्ञान होने के लिए उसका कोई भी प्रत्यक्ष चिह्न, अक्षर-रूपी विभूति या भाग 'प्रतीक' हो सकता है।¹ इस तरह ज्ञान-विज्ञान, साधना और साहित्य के विभिन्न क्षेत्रों में प्रतीक के भिन्न-भिन्न रूप तथा अर्थ होते हैं। प्रतीकों का क्षेत्र इतना व्यापक इसलिए है कि सभी प्रकार की अनुभूतियों की अभिव्यक्ति का प्रतीकों में सहज सम्बन्ध है। जब कोई अनुभूति गाढ़ और गूढ़ होती है, तब उसकी सम्पूर्णता या अन्वेषण को व्यक्त करने के लिए आकाशी व्यक्ति को उसके तुल्यार्थ प्रतीकों का अन्वेषण करना पड़ता है। इस प्रकार सत्सृष्टि और कला की सम्पूर्ण साधना प्रतीकों का अन्वेषण सिद्ध होती है।²

किन्तु कला-जगत् के प्रतीक और अन्य प्रतीकों—यथा, धर्म, दर्शन या विज्ञान के प्रतीकों में मुख्य अन्तर यह है कि धर्म, दर्शन अथवा विज्ञान के प्रतीक, प्रायः सर्वथा निर्धारित एवं मान्य अर्थ रखते हैं। इन क्षेत्रों में प्रयोगना प्रतीकों का प्रयोग उसी परिनिष्ठित अर्थ में करता है, जिसे पाठक या श्रोता उसी एतावत्त्व के साथ जानना है। अर्थात्, इन क्षेत्रों में प्रतीक के वास्तविक अभिप्राय और अर्थप्रतिपत्ति के सम्बन्ध में प्रयोक्ता और पाठक या श्रोता प्रायः एकमत होते हैं। किन्तु, कला के प्रतीकों में प्रयोगता और पाठक, द्रष्टा या श्रोता के बीच किसी निर्धारित अर्थ के लिए ऐसा विश्वन्ध एकमत्य नहीं रहता है। कथ्य को अधिक स्पष्ट करने के लिए

1. लोचमान्य बालगंगाधर तिलक, श्रीमद्भगवद्गीता रहस्य, अनुवादक, माधव रावजी सप्रे, तिलक मंदिर गायकवाड वाडा, पुना, 1955, पृ. 435।
2. 'कलाकार को एक अनुभूति होती है और उसके प्रकाशन के लिए वह ऐसे प्रतीकों की खोज करता है जो मुल मिलाकर दुबारा वही या उस-जैसी अनुभूति उत्पन्न कर सके। जब दूसरी अनुभूति पूर्वानुभूति के समान नहीं होती, तो वह पुनः अन्य प्रतीकों की खोज करता है। इस प्रकार उसका प्रतीकों का अन्वेषण चलता रहता है, जब तक कि वह पूर्वानुभूति के तुल्यार्थक प्रतीक न पा ले।' डॉ. देवराज, सत्सृष्टि का दार्शनिक विवेचन, प्रकाशन म्यूरो, उत्तर प्रदेश, 1957, पृ. 222। सच पूछिए तो प्रतीक कलाकार के परिकल्पन और चिन्तन का वह पदार्थ-बोध है, जो मानव-जीवन के प्राथमिक मूल्यों का उद्योतन, कुछ-न-कुछ अंशों में, करता है। इसलिए धर्म-भावना से अनुप्राणित विचारण प्रतीक को अदिम-चिन्तन या सुसंस्कृत चिह्न (consecrated image) कहा करते हैं। युग में ऐसे ही धर्मपरक प्रतीकों को 'आर्कटाइपल सिम्बल' कहा है। इस कोटि के कुछ प्रतीक धार्मिक विश्वासों से सरलित होने के कारण परम्परागत या गतानुगतिक बन जाते हैं और पीढ़ी-दर-पीढ़ी जगमानस में सरक्षित रहते हैं।

हम निर्धारित अर्थवाले प्रतीकों के बीच अकगणित और रसायन के प्रतीकों को उदाहरणार्थ देख सकते हैं, जिनका बोध्य विषय एकदम सुनिश्चित रहता है—

अकगणित के कुछ प्रतीक

1. तीन तरह के कोष्ठ—() { }, []
2. अकगणित की क्रियाओं के प्रतीक— +, —, ×, ÷,
3. सिग्मा प्रतीक— Σ
4. गुणनखण्डक (फैक्टोरियल) प्रतीक— n अथवा γ अथवा !
5. सप्रयक (इण्टेग्रल) प्रतीक \int
6. डेल्टा प्रतीक— Δ अर्थात् अन्तरसूचक प्रतीक
7. दो बदलते हुए पारणामा के सम्बन्ध सूचक प्रतीक—F

रसायन के कुछ प्रतीक

पदार्थ	प्रतीक
1. सोना.....	सूर्य \odot
2. चाँदी.....	चन्द्रमा \hookleftarrow
3. लोहा.....	मंगल \uparrow
4. हाइड्रोजन.....	H
5. ऑक्सिजन.....	O
6. नाइट्रोजन.....	N
7. फास्फोरस.....	P ¹

कुछ विस्तार में जाने पर इन प्रतीकों में सुनिश्चित अर्थनिर्धारण का महत्व और भी प्रकट होता है। एक तो रसायन में डाल्टन के प्रतीकों को हटाकर बर्जिलियस के प्रतीकों की स्वीकृति इसका सूचक है। दूसरे, कुछ ऐसे पदार्थों के प्रतीक, जिनके सज्ञासूचक शब्दों के प्रथमाक्षर समान हैं, के अर्थ को निश्चित रखने तथा किसी भी भ्रम की गुजाइश न रखने के लिए पदार्थ-विशेष के नाम के प्रथमाक्षर के साथ उनके दूसरे लक्षक अक्षर (कैरेक्टरस्टिक लेटर) को सलग्न कर दिया गया है। जैसे, केवल 'B' (ब) से प्रारम्भ होनेवाले पाँच पदार्थों के प्रतीक को देखा जा सकता है—

1. रसायन के प्रथम तीन प्रतीक डाल्टन के चलाये हुए प्रतीकों से लिये गये हैं, जो 1814 ई. में बर्जिलियस द्वारा चनाये गये वर्णिक प्रतीकों के बाद चलन से हटा दिये गये। उपर्युक्त उदाहरण के शेष चार प्रतीक बर्जिलियस के चलाये गये प्रतीक हैं। जॉन जैकब बर्जिलियस (1799-1848) स्टॉकहोम में रसायन के प्राध्यापक थे। रसायन में इनके प्रतीकों को सार्व-भौम मान्यता मिल चुकी है।

पदार्थ	प्रतीक
1. Boron.....	B
2. Barium.....	Ba
3. Beryllium.....	Be
4. Bismuth.....	Bi
5. Bromine.....	Br

इतना ही नहीं, सुनिश्चित अर्थनिर्धारण की रक्षा के लिए रसायन के प्रतीको में पदार्थ के परिमाण-बोध को भी निश्चित कर दिया गया है। उदाहरण के लिए, रसायन के प्रथम खण्ड के उद्धृत प्रतीको में पाँचवाँ—O—ऑक्सिजन के केवल एक परमाणु का ही संकेत नहीं करता, बल्कि इसके परमाणु-भार का भी। उदाहरण के लिए, कुछ और परिमाण-संकेतक प्रतीक देखे जा सकते हैं—

CaCO_3 ... अर्थात्, कैल्सियम कार्बोनेट का एक अणु, जिसमें कैल्सियम का एक परमाणु, कार्बन का एक परमाणु और ऑक्सिजन के तीन परमाणु हो।








5NH_3 ... अर्थात्, अमोनिया के ऐसे पाँच अणु, जिनमें से प्रत्येक में नाइट्रोजन का एक परमाणु और हाइड्रोजन के तीन परमाणु विद्यमान हो।

इस प्रकार विज्ञान के प्रतीको में हम केवल गुणात्मक नहीं, परिमाणात्मक अर्थ-निर्धारण भी पाते हैं। सारांश यह है कि विज्ञान के प्रतीक एक निश्चित 'चिह्न-प्रणाली' (साइन-सिस्टम) पर चलते हैं, किन्तु कला के प्रतीको में हमें ऐसे परिमाणात्मक अथवा गुणात्मक अर्थ निर्धारण और एतावत्व के बोध का कोई प्रयास नहीं मिलता है। बल्कि इसके विपरीत कला के प्रतीको की सम्भावनाओं और नमनीयता का पर्याप्त महत्त्व रहता है, कारण वे प्रायः बुद्धिजन्य न होकर कल्पना-जन्य या कल्पनाजीवी होते हैं। इसलिए अधिकांश विचारक यह कहा करते हैं कि कला के प्रतीक भावोत्तेजक होते हैं और विज्ञान के प्रतीक विचारोत्तेजक या बौद्धिक होते हैं। दूसरी बात यह है कि कला के प्रतीको में प्रायः अर्थ-स्फीति होती रहती है, क्योंकि ये प्रतीक केवल प्रयोक्ता ही नहीं, पाठक के भी कल्पनाबोध और उन्नत संवेदन से सापेक्षिक सम्बन्ध रखते हैं, जबकि इनमें प्रयोक्ता और पाठक के बीच निर्धारित अर्थ के लिए कोई विशिष्ट ऐकमत्य नहीं रहता। फलस्वरूप, इन प्रतीको को समझने में प्रयोक्ता और पाठक, श्रोता या द्रष्टा के बीच भ्रान्ति पैदा होने की सम्भावना बनी रहती है। किन्तु, इसके विपरीत विज्ञान प्रतीको के क्षेत्र में नये अन्वेषणों के कारण पैदा होनेवाली भ्रान्ति की नगण्य सम्भावनाओं का भी निवारण करता रहता है। उदाहरणार्थ, 'आइसोटोप्स' के अन्वेषण के बाद परमाणु-भार की भिन्नता के आधार पर ऑक्सिजन के जब दो प्रकार सिद्ध हुए, तब ही उसने प्रतीक 'O' में संशोधन लाया गया— O^{16} और O^{18} । अर्थ-निर्धारण और एतावत्त्व के लिए हम कला के प्रतीक-विधान में ऐसी सचेष्टता नहीं पाते हैं।

इसी तरह धर्म के प्रतीक भी कला के प्रतीक से भिन्न होते हैं। कारण, धर्म के प्रतीक भावुक सवेग से नहीं, विश्वास-भावना से बलपित होते हैं।¹ इसलिए धर्म का कोई प्रतीक तब तक प्रभाव नहीं पैदा करता है, जब तक उसके अनुकूल सहृदय अथवा भावक के पास विश्वास भावना न रहती हो। दूसरी बात यह है कि कला के प्रतीक जहाँ नन्दितक रञ्जिता की ओर उन्मुख रहते हैं, वहाँ धर्म के प्रतीक दर्शन के ऋणी होते हैं। इसलिए धर्म के प्रतीको में चिन्तनतत्त्व प्रधान रहता है।² यो धर्म के प्रतीक भी एक स्तर पर आकर कला के प्रतीको की तरह रमणीय बन जाते हैं। यह तब होता है, जब सहृदय इज्या अथवा पूजा-भाव को अपना स्वभाव सिद्ध गुण बनाकर उसे अपने चित्-अस्तित्व का अंग बना लेता है जैसे, हिन्दू धर्म के प्रतीको में ॐ, शिव, प्रणव, नाद, विन्दु, इत्यादि इस दृष्टि से विचारणीय महत्त्व रखते हैं। विन्तु धर्म के कुछ ऐसे भी प्रतीक होते हैं, जो सार्वजनीन न होकर सबीर्ण साम्प्रदायिक विश्वास पर निर्भर करते हैं जैसे—गणेश का मूपक (विघ्न का प्रतीक), शिव का त्रिशूल (त्रिगुणात्मिका शक्ति का प्रतीक)। सारांश यह है कि धर्म के क्षेत्र में भी वे ही प्रतीक अधिक सफल सिद्ध होते हैं, जिनमें कलागत प्रतीको की तरह भावोद्-बोधन की क्षमता रहती है। यही वह सामान्य भूमि है, जिसके चलते विज्ञान के कुछ प्रतीको की तरह धर्म के प्रतीक भी काव्य के क्षेत्र में उपेक्षित नहीं रहते। यो, धर्म के प्रायः सभी थोड़े प्रतीक कला के वरेण्य प्रतीक रहते आये हैं। यहाँ इसे दुहरा देना उचित प्रतीत होता है कि विज्ञान के प्रतीक असंग, भूतात्मक और शुष्क विचारों के वाहक होते हैं अथवा किसी भावानीत प्रत्यय के निश्चित अर्थ-संकेतक होते हैं। अर्थात् विज्ञान के प्रतीक बाह्यधर्मी होते हैं, वे व्यक्त वस्तु को अन्तर्मुख नहीं रखते, अतः ऊपर से चिपकाये हुए 'लेबल' की तरह होते हैं, जबकि धर्म के प्रतीक समाज सापेक्ष, अध्यात्म प्रवण और नैतिक मूल्यों से भरेपूरे रहते हैं। हाँ, धर्म दर्शन का वह भाग, जो तन्त्रप्रधान अथवा योगमूलक रहता है या जिसमें माधना कौशल न रहकर विज्ञान बन जाती है, निश्चय ही कुछ ऐसे प्रतीको से काम लेता है, जो विज्ञान के प्रतीकों की तरह निश्चित अर्थ-संकेतक और चिह्न-प्रधान होते हैं।³ जैसे—

- 1 उदाहरण के लिए भारतीय धर्म और पुराणों में कमल का प्रतीक और विभिन्न प्रसंगों में उसके अनेक अर्थ, जो प्रधानतः विश्वास भावना पर निर्भर हैं। विस्तार के लिए द्रष्टव्य—*Myths and Symbols in Indian Art and Civilization* by Heinrich Zimmer, New York, 1953, pp 90-102
- 2 धार्मिक और आस्तिक दृष्टिवाले विद्वान् प्रतीक के दो मुख्य भेद मानते हैं—नित्य और कर्तित। पुनः नित्य प्रतीक के भेदोपभेदों को उपस्थित करते हुए वे चिह्न प्रतीक रंग प्रतीक, पदार्थ प्रतीक, प्राणि प्रतीक पुष्प प्रतीक सार्व प्रतीक, वायु प्रतीक, वृक्ष प्रतीक, वेश प्रतीक से संकेत प्रतीक (मुद्राएँ) तक पहुँच जाते हैं। आपाततः यह विभाजन आकर्षक प्रतीत होता है किन्तु इस विभाजन में कोई सैद्धान्तिक पूर्णता नहीं है, क्योंकि इस सूची में और भी अनेक नाम जोड़े जा सकते हैं। तदनन्तर, दूसरी दृष्टि से भी कुछ विचारक प्रतीको का कोटि भेद निर्धारित करते हैं जैसे—अक्षरात्मक प्रतीक, संकेतात्मक प्रतीक, रूपकात्मक प्रतीक, वधात्मक प्रतीक और सख्यात्मक प्रतीक। स्पष्टतः इस बौद्धि-निर्धारण में कोई नन्दितक दृष्टिकोण प्रधान नहीं है और यह मूलतः मन्त साहित्य की दृष्टि से रखकर किया गया विभाजन है।

- 3 डॉ. जनार्दन मिश्र, भारतीय प्रतीक विज्ञान, बिहार-राष्ट्रभाषा-परिषद्, 1959, पृ. 466।

चक्र	प्रतीक	भाव या सिद्धि का फल
1—मूलाधार		नित्यानन्द - परम्परा, पीयूष-धारा
2—स्वाधिष्ठान		अहंकार मोहादि नाश
3—मणिपूर		शक्ति-चेतना, ज्ञान-सन्दोह
4—अनाहत		शक्ति-चालन, परमाय प्रवेग, वाय्वाम्बुधारा
5—विशुद्ध		वाग्मा, ज्ञाना, ज्ञानवेता, त्रिकालदर्शी
6—आज्ञा		विष्णु-म्यान, वाङ्मिदि
7—सहस्रार		मुपाधारामाग, निबन्धन, परम-पुरुषम्यान, हृदिगुपद, देवानन्द, अमरप्रवृत्ति-पुरुषम्यान, नित्यानन्द पद, निर्वाण वृत्ता, इत्यदि, शून्यपद, इत्यादि ।

पाश्चात्य साहित्य में भी इस प्रकार के कुछ प्रतीक मिलते हैं। जैसे, डब्ल्यू. बी. योद्स का 'g' प्रतीक, जिसे उन्होंने 'gyre' symbol की आख्या दी है। और जिसे पहले आपरलैण्ड के निवासी 'pern' या 'spool' कहते थे। यह ज्यामितिक अवन आत्मनिष्ठता और वस्तुनिष्ठता के परस्परान्तरण का प्रतीक है। योद्स का यह 'g' प्रतीक भी 'मोलोमन्स सील' से मिलता-जुलता है—

योद्स का 'g' प्रतीक



सोलोमन्स सील



इस तरह धर्मक्षेत्र के प्रतीक भी विज्ञान के प्रतीकों की तरह निश्चित अर्थ-संकेतक और चिह्न प्रधान होते हैं।

उपर्युक्त तुलनात्मक विवेचन से यह निष्कर्ष निकलता है कि कला के प्रतीक, सामान्यतः, आश्रय के अनुभव अथवा अनुभूति की अवस्था विशेष के व्यंजक हुआ करते हैं। इनमें एतावत के बढ़ने सामान्य सादृश्य के साथ मूढम सांकेतिक तत्वों को महत्त्व दिया जाता है। इसलिए कला का एक प्रतीक अनेक स्तरों पर अपना कार्य करता है और अनेक प्रकार के भाव तथा मानसिक चित्र उत्पन्न करने में सक्षम होता है। दूसरी बात यह है कि कला के प्रतीक का सम्पूर्ण अर्थ निश्चयपूर्वक प्रकट नहीं किया जा सकता, जबकि उसकी सम्पूर्ण अनुभूति सम्भव है। पुनः संकेतात्मकता के बाहुल्य के कारण सामान्य जनो और आवश्यकता से कम विवक्षित संवेदनवाले व्यक्तियों के लिए प्रतीकात्मक कथन में कुछ न कुछ अस्पष्टता की प्रतीति बनी रहती है। सूक्ष्मता की दृष्टि में प्रत्येक उत्कृष्ट कलात्मक प्रतीक दो वस्तुओं के बीच सादृश्य निबन्धन की चरम अवस्था है। इसी अर्थ में वह उपमा, साध्यवसान रूपक और चिह्न—सबों से अधिक नन्दितक मूल्य रखता है। तदनन्तर, कला के प्रतीकों में एक ही साथ गोपन और प्रकाशन की क्षमता रहती है। सचमुच, कला के प्रतीकों का लक्ष्य कभी भी किसी वस्तु को ज्यों-का त्यों रखना अथवा पुनः प्रत्यक्ष या पुनरुत्पादन नहीं रहता है। उसमें प्रकाशन और गोपन का समन्तात निर्वाह किया जाता है। इसलिए आर्थर सायमन्स द्वारा उद्धृत 'कॉल गोल्डेन डालविग्ला'*

1 W B Yeats A Vision London 1961 p 210

2 Richard Ellmann Yeats The Man and The Masks London, 1949, pp 231 32

3 Comte Goblet d'Alviella

का यह विचार समीचीन मालूम पड़ता है कि प्रतीक केवल 'रिप्रोडक्शन' नहीं होता है।¹ वह कलाकार के भावों के प्रेषण का माध्यम होता है। इस तरह प्रतीकात्मक प्रेषण कलाकार की वह त्रिया है, जिसके द्वारा कलाकार असह्य यथार्थों या भावनाओं के तुमुल आलोडन को व्यक्त करने के लिए कुछ दूरवर्ती अप्रस्तुतों का समतुल्य उपस्थित करता है।² कुछ ऐसा ही सकेत हमें प्राचीन काव्यशास्त्र से मिलता है। आधुनिक 'प्रतीक' को हम प्राचीन काव्यशास्त्र के 'उपलक्षण' का एक विकसित रूप मान सकते हैं। 'एकपदेन तदर्थान्यपदार्थं कथमुपलक्षणम्' अर्थात् जब कोई वस्तु-नाम इस रूप में प्रयुक्त हो कि वह वस्तु नाम अपने गुण-सकेत से अपने समान अन्य वस्तु अथवा वस्तुओं का भी बोध करा दे, तो वह शब्द (वस्तु-नाम) 'उपलक्षण' रूप में प्रयुक्त कहा जायेगा। इसीलिए वाच्य के प्रतीकों में (प्राचीन काव्यशास्त्र की शब्दावली में) साध्यवसाना गौणी प्रयोजनवती लक्षणा अथवा धर्मगत प्रयोजन लक्षणा प्रधान रहती है।

प्रतीक-विवेचन के प्रसंग में विचारकों ने प्रायः 'मिथ' की भी चर्चा की है। किन्तु, अपने नन्दतिक मूल्य के कारण प्रतीक 'मिथ' से सर्वथा भिन्न है, क्योंकि 'मिथ' में नन्दतिक मूल्य नहीं, धर्म की तरह विश्वास की व्यवस्था प्रधान रहती है। 'मिथ' की मुख्य विशेषता यह है कि वह अनेक आद्य प्रतीकों का गुच्छ हुआ करता है। एक प्रतीक से 'मिथ' की सृष्टि नहीं हो सकती। अनेक अनुसरणशील बिम्बों (धार्मिक और पारम्परिक) के गुच्छ को ही हम 'मिथ' कहते हैं।³ 'मिथ' को हम कॉलरिज के शब्दों में, जैसा कि जॉर्ज बंले का भी मत है, 'शट्ल वल्वेनियन स्पाइडर वेब नेट आव स्टील—स्ट्राग एज स्टील, येट शट्ल एज इथर' कह सकते हैं।

'मिथ' में प्रायः मानवेतर कथाएँ—विशेषकर देवताओं के चरित्र और कार्य-कलाप—प्रधान रहती हैं।⁴ दूसरे, 'मिथ' में मिथ्यातत्त्व अधिक रहता है। तीसरे,

1 "A symbol might be defined as a representation which does not aim at being a reproduction" —A. Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, 1958, p. 1

2 इस आशय की अनेक परिभाषाएँ उपस्थित की गयी हैं। जैसे, शिल्ले ने प्रतीक की परिभाषा इस प्रकार दी है—"Symbolism may be defined as the representation of a reality on one level of reference by a corresponding reality on another"—Joseph T. Shipley, *Dictionary of World Literature*, 1962, p. 405

3 जॉर्ज बंले ने भी प्रतीक और 'मिथ' के अन्तर को स्पष्ट करते हुए लिखा है—
"symbol proves to be a special kind of metaphor"—the mythic process

मिथ' प्रसिद्ध होने के बाद समाज की मौखिक परम्पराओं से सम्बद्ध होने की प्रवृत्ति रखता है। चौथी बात यह है कि एकाधिक 'मिथ' के तुलनात्मक अध्ययन से उनके अन्दर छिपा हुआ कोई न कोई 'मोटिफ' स्पष्ट नजर आने लगता है, जबकि हमें प्रतीकों में कोई सामोपाग कथा-रूढ़ि नहीं मिलती है। इसी तरह बिम्ब और 'मिथ' में मुख्य अन्तर यह है कि 'मिथ' मनुष्य की सामूहिक चेतना की उपज है और बिम्ब व्यक्ति-चेतना की। यह दूसरी बात है कि निमित्त होने के उपरान्त बिम्ब को भी स्वीकृति के लिए उसी 'सामूहिक-चेतना' के पास जाना पड़ता है। इस प्रसंग में यह विशेष महत्त्व की बात है कि 'मिथ' की प्रारम्भिक अवस्था में कपोल-कल्पना का तत्त्व अधिक रहता है। इस शब्द की व्युत्पत्ति भी इसका समर्थन करती है। 'मिथ' ग्रीक शब्द¹ से बना है, जिसका अर्थ होता है 'मुँह से निकला हुआ'।² इस प्रकार मिथ एक ऐसी जातीय कल्पना है, जिसे बाद में चलकर धार्मिक विद्वानों ने वायत्त कर लिया।³

किन्तु, इन भिन्नताओं के बाद भी 'मिथ' और प्रतीक में एक ध्यातव्य साम्य है कि ये दोनों किसी-न-किसी रूप में परम्परा से अवश्य सम्बद्ध होते हैं। किन्तु, प्रतीक प्रयोग की विकसित दशा में सार्वभौम स्तर से 'विशेष' की ओर उन्मुख होने, अतः विशिष्टावबोधक बनने की प्रवृत्ति रखते हैं, जबकि 'मिथ' 'विशेष' से सामान्य की ओर अपसरर होते रहते हैं। फलस्वरूप प्रतीक की प्रेषणीयता अधिक लात्मक होती है। जैसे, कमल निष्पाप सौन्दर्य का प्रतीक है, सिंह या चक्र आत्मशक्ति या सहारकुशलता का प्रतीक है। कभी-कभी 'मिथ' के सहारे भी कवि

1 Mythos

"At first the Greek word 'mythos' meant 'the thing spoken' or uttered by the mouth that is, it was a speech or tale"—*Lewis Spence, The Outlines of Mythology, p. 1*

3 'मिथ', 'सिम्बल' और 'एलियरी' के भेद पर शाब्दिक व्युत्पत्ति की दृष्टि से विचार करते हुए एडविन होनिंग ने लिखा है—"the word allegoria (Gr allegoria, Fr allos+agoria, 'other'+ 'speaking') and the word symbolon (Gr symbolon, Fr syn+ballein, "with" or "to gether" + "to throw") become related through shifting usage to the word myth (Gr Mythos, "word", speech—talk, tale) and the word mystery (Gr mysterion, Fr mystes, "close mouthed" fr myein, "to be shut") Mythos is originally the 'word', the first 'tale', which Greek thought subsequently distinguished from the synonymous epos and logos. Mythos thus entails the activity of allegoria—"other speaking" or "speaking otherwise than one seems to speak"—as well as 'symbolon', the "throwing together" of word and thing. And the activity indicated by mythos, allegoria and symbolon is synonymous with, rather than contrary to, the activity indicated by mysterion, the unspoken, "close mouthed", as established by sacred use"—*Edwin Honig, Dark Conceit, London, 1959, p. 24*

प्रतीक की सृष्टि करता है। जैसे—टी एस इलियट ने 'होलिग्रेल'¹ के 'मिथ' से वेस्ट लैण्ड का प्रसिद्ध प्रतीक उधार लिया है।² इतना ही नहीं, 'वेस्ट लैण्ड' में प्रतीकवत् प्रयुक्त 'Tiresius' भी परम्परा-प्रसिद्ध 'मिथ' की पृष्ठभूमि पाकर ही अभीप्सित अर्थ व्यक्त कर सका है।³

'मिथ' की ही तरह अन्य कई चीजें हैं, जिनके साथ पाश्चात्य विचारकों ने प्रतीक के साम्य और वैषम्य की चर्चा की है। जैसे—प्रतीक और 'टोकेन' या 'साइन', प्रतीक और 'एम्ब्लेम', प्रतीक और 'साइफर', प्रतीक और 'एलिगरी' इत्यादि। किन्तु प्रतीक को, 'टोकेन' या 'साइन' कहना नितान्त भ्रामक है,⁴ क्योंकि प्रतीक कला की एक ऐसी इकाई है, जिनके सहारे कलाकार नन्दतिक मूल्यों का उत्सारण करता है। इसीलिए प्रत्येक कलाकृति के सन्दर्भ में प्रतीक केन्द्रविन्दु का महत्त्व रखता है। उसी केन्द्र से अर्थछवि की ज्योति फूटकर सम्पूर्ण सन्दर्भ-वृत्त को आलोकित करती है। अतः प्रतीक एक प्रकार का 'फोकल-इमेज' हुआ करता है। लेकिन 'साइन' में मात्र सन्वेतात्मकता रहती है। इसके द्वारा हम किसी वस्तु को एक लाघव के साथ संकेतित कर सकते हैं, जबकि प्रतीक में मात्र सन्वेतात्मकता ही नहीं रहती, कलात्मकता भी रहती है। साथ ही, 'साइन' की तुलना में प्रतीक की एक विशेषता यह है कि प्रतीकों में विवक्षित वस्तु का आसन्न और वातावरण भी ध्वनित रहता है। इसी तरह प्रतीक और 'एम्ब्लेम' में भी सुस्पष्ट अन्तर है। 'एम्ब्लेम' प्रतीक और 'साइफर' के बीच की चीज है। किन्तु, बारीकी से विचार करने पर (एम्ब्लेम) प्रतीक की अपेक्षा 'साइफर' के अधिक निकट पड़ता है। दूसरे, 'एम्ब्लेम' व्यक्ति विशिष्ट न होकर समुदायगत हुआ करता है और उसके पीछे व्यक्ति की नहीं, समुदाय विशेष की धार्मिक और जातिगत धारणाएँ तथा अन्धविश्वास काम करते हैं। जैसे, हंस सरस्वती के लिए, उल्लू लक्ष्मी के लिए, अर्द्ध-चन्द्रमा या वृषभ शिव के लिए⁵ और सिंह दुर्गा के लिए 'एम्ब्लेम' का काम करते हैं।⁶ यो कुछ विचारकों ने चिह्नात्मक प्रतीक कहकर भी प्रतीकों का एक

1 Holy Grail

2 'मिथ' की तरह प्रतीक का सम्बन्ध रिचुअल' से भी माना जाता है। इन दोनों के पारस्परिक सम्बन्धों पर सैंगर ने विस्तार से विचार किया है। द्रष्टव्य—*Susane K Langer, Philosophy in a New Key*, p 116

3 *Classical Myths in English Literature* by Dan S Norton, and Peters Ruston New York, 1952, p 3rd

4 *Herbert Read, The Forms of Thing Unknown*, London, 1960 pp 35 36

5 *Heinrich Zimmer, Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, edited by Joseph Campbell, New York, 1953, p 48

6 लेसिंग ने भी प्रतीक और 'एम्ब्लेम' के अन्तर पर पर्याप्त विचार किया है।—*Lessing's Laokoon*, translated by E C Beasley, p 71.

प्रकार निरूपित किया है। इस दृष्टिकोण के प्रस्तोता विचारकों का कहना है कि प्रतीक के सहारे मानव-मन चेतना की किसी स्थिति या उसकी वज्रता को चिरकाल के लिए सुरक्षित रखना चाहता है। इसलिए सम्पूर्ण स्थिति का नहीं, उसके किसी विशिष्ट सवेत का विधान प्रतीक में किया जाता है। यही कारण है कि प्रतीक स्मरण-सुलभ होते हैं। उदाहरणार्थ, शिव-मन्दिर के सम्पूर्ण स्थापत्य शिल्प को समझना और याद रखना कठिन है, लेकिन मन्दिर के ऊपर चिह्न-रूप लगे हुए त्रिशूल को देखते ही साधारण आदमी भी उसे ज़िबालय समझ लेता है। इस त्रिशूल-जैसे व्यञ्जक चिह्नों को ही कुछ विचारकों ने 'एम्ब्लैमैटिक सिम्बल' कहा है। ये चिह्नवत् प्रतीक अधिकतर धर्म-भावना और 'मिथ' से सम्बद्ध होते हैं। जैन पुराणों में चौबीस तीर्थंकरों में से प्रत्येक ऐसे चिह्नात्मक प्रतीक से उपेत माने गये हैं। इन तीर्थंकरों के चिह्नात्मक प्रतीक क्रमशः इस प्रकार हैं—वृषभ गज, अश्व, कपि, शैव, रक्त कमल, स्वस्तिक, अर्द्धचन्द्र, मकर, श्रीवत्स, गरुड, महिष, वराह, भत्तलूक, वज्रदण्ड, मृग, अज, मत्स्य, कुम्भ, वच्छप, नील कमल, शंख, सर्प और सिंह।¹ स्पष्ट है कि ऐसे चिह्नात्मक प्रतीकों का भाव निवेदन एक प्रकार की धर्म-भावना और पौराणिक दृष्टि पर निर्भर है। अतः ये चिह्नात्मक प्रतीक कला-जगत् के सौन्दर्य-बोधपरक सौष्ठव की दृष्टि से विचारणीय नहीं हैं। अन्य प्रतीक भी प्रयोग से खिर-कर या छीजकर चिह्न (एम्ब्लेम) अथवा 'साइफर' बन जाते हैं,² क्योंकि प्रयोगों की अति आवृत्ति के बाद प्रतीक अतिसामान्य बन जाने पर अपने सन्केतगमत्व और व्यञ्जना की वज्रता को खो देते हैं। सारांश यह है कि अतिप्रयुक्त और अतिसामान्य प्रतीक 'साइफर' या 'एम्ब्लेम' बन जाते हैं। अतः प्रतीकों के प्रतीकत्व को सुरक्षित रखने के लिए यह आवश्यक है कि उनके नये आवेपणों के पौन पुन्य का सचेष्ट निर्वाह किया जाय।³ प्रतीकों की इस लावण्य-सुरक्षा पर आर पी ब्लैकमर ने

1 ललितका के लिए इष्टम्भ—On The Indian Sect of The Jains by John George Buhler, edited with an outline of Jain Mythology by J. A. Burgess, London, 1903.

2 शास्त्रीय दृष्टि से विचार करने पर भी यह सिद्ध होता है कि मनुष्य प्रयाग में हड़ बनकर प्रतीक अपनी लाक्षणिकता और व्यञ्जकता खो देते हैं और उन्हीं तरह अभिधा के अधीन हो जाते हैं जिस तरह मुद्रावरे या लाक्षणिक प्रयोग सादृश्य प्रतिपादन में हड़ होकर लाक्षणिक नहीं बल्कि मात्र रह जाते हैं।

3 इस विषय में एक दृष्टिकोण यह भी है कि जो जितनाएँ सनातन हैं उनका निराकरण करनेवाले प्रतीक भी सनातन हो जाते हैं।¹ क्योंकि प्रतीक वास्तव में ज्ञान का एक उपकरण है जो सीधे-सीधे अभिधा में नहीं बँधता, उसे आत्मसात् करने के लिए प्रतीक काय देते हैं।² इस तरह प्रतीक के द्वारा बलि अज्ञात सत्य का निरन्तर आवेपन करता रहता है।

—मजेय, आम्पनेन, भारतीय शास्त्रीय, काशी, 1960, पृ. 43-46।

दूसरी दृष्टि से विचार किया है। इनकी स्थापना है कि प्रतीको का प्रतीकत्व तभी सार्थक होगा, जब उनमें 'gesture' का आधान हो, क्योंकि प्रतीक अभिव्यक्ति के माध्यम, विशेषकर भाषा की, काव्यात्मक सम्भावनाओं का अन्वेषण करते हैं। ब्लैकमर के अनुसार 'जेस्चर' अभिव्यक्ति की गति है, जो वास्तुकला से काव्यकला तक में एक रस व्याप्त रहती है। इनके अनुसार, प्रतीको में ही नहीं, विम्बो में भी 'जेस्चर', स्फूर्ति और अक्षेप अर्धवत्ता¹ आ जाती है।²

इसी तरह प्रतीक-विचार में कुछ चिन्तकों ने उपमा, रूपक और अन्योक्ति की भी चर्चा की है³। उपमा, रूपक और प्रतीक में मुख्य अन्तर यह है कि उपमा और रूपक में किसी वर्ण के उपमान का सादृश्य प्रतिपादन या आरोप रहता है, जबकि प्रतीक में वर्ण नहीं, वर्ण के विविध सन्दर्भों या सम्बन्धों का व्यञ्जनागर्भी बोध रहता है। अतः प्रतीक में अर्थ व्यञ्जना की तरलता नहीं, उसकी गाढ़ घनता रहती है। प्रतीक में अर्थ तिल में छिपे तेल की तरह जमा रहता है, फलस्वरूप उस अर्थ की प्राप्ति के लिए प्रतीक को तिल की तरह पेड़ना पड़ता है। सारांश यह है कि जब एक ही शब्द या अप्रस्तुत किसी सम्पूर्ण अर्थ सन्दर्भ को व्यञ्जित करने की शक्ति अर्जित कर लेता है, तब वह प्रतीक बन जाता है। इसी प्रकार काव्येतर कलाओं में भी कोई नाद-स्वर, रंग, रेखा अथवा शिल्प की इकाई अर्थ-व्यञ्जना के साक्षेप्य की सिद्धि से प्रतीक बन सकती है। प्रतीक का सबसे बड़ा गुण सन्दर्भ के प्रति उसकी सचेष्ट ईमानदारी है। अर्थ सन्दर्भ के प्रति ईमानदार प्रतीक ही कला के नन्दितक मूल्यों का सर्वोत्तम वाहन हुआ करते हैं। इसलिए कला की उत्कृष्टता, बहुत दूर तक, सन्दर्भ-सचेष्ट प्रतीकों के विनियोग पर निर्भर करती है। प्राचीन काव्यशास्त्र की भाषा में उपमा, रूपक और प्रतीक का अन्तर स्पष्ट करते हुए हम कह सकते हैं कि उपमा में प्रस्तुत और अप्रस्तुत का भेद स्पष्ट रहता है। रूपक में प्रस्तुत और अप्रस्तुत—उभय पक्षों का कथन होने पर भी दोनों में अभेद या तद्-रूपता आरोपित होती है। किन्तु, प्रतीक में आये अप्रस्तुत की एक स्वतन्त्र अर्थ-परिवृत्ति होती है और उसके अन्तर्गत आनीत साम्य का निर्वाह किसी आलंकारिक सरणि पर नहीं होता है। तदनन्तर, प्रतीक में प्रस्तुत-अप्रस्तुत की विवक्षा पृथक् पृथक् नहीं की जाती है। केवल वाक्य की दृष्टि से प्रतीको का विवेचन करने पर यह प्रतीत होता है कि प्रतीक विधान गौणी लक्षणा का विषय है, क्योंकि यहाँ प्रस्तुत वस्तु का बोध लक्षणा द्वारा होता है। व्यञ्जना का कार्य यहाँ प्रस्तुत और अप्रस्तुत के मध्य गुण, त्रिया अथवा व्यापार-समष्टि का साम्य मात्र बताना होता है। इस

1 'Momentum' and inexhaustible meaningfulness'.

2 R P Blackmur, *Language as Gesture*, pp 16-17.

3 दृष्टव्य—*Literary Symbolism*, edited by Maurice Beebe, San Francisco, 1960, p 31.

तरह प्रतीक हमें गुणी द्वारा गुण तक पहुँचाता है।

प्रतीक और रूपक के भेद को बतलाने की चेष्टा डब्लू. बी. योद्स ने भी की है।¹ इन्होंने रूपक की तुलना में प्रतीक की अनन्वय श्रेष्ठता प्रतिपादित की है। इनका मत है कि प्रतीक के द्वारा अभीप्सित वस्तु की वैसी पूर्ण अभिव्यक्ति होती है, जैसी किसी अन्य प्रकार से सम्भव नहीं है, किन्तु रूपक के द्वारा वैसी अभिव्यक्ति होती है, जिससे समान या जिससे बढ़कर सुन्दर अभिव्यक्ति दूसरे प्रकार से भी सम्भव है।² दूसरे, रूपक को समझने के लिए ज्ञान की आवश्यकता होती है, जबकि प्रतीक के भावन के लिए अन्त प्रेरणा या सहज वृत्ति आवश्यक है। तदनन्तर, प्रतीक 'कल्पना' से उत्पन्न होता है, किन्तु, रूपक-विधान 'कंसी' से ही निष्पन्न हो जाता है। और, योद्स की दृष्टि में सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण यह है कि रूपक-विधान एक प्रकार का मनोविनोद है, लेकिन प्रतीक एक प्रकार का अलौकिक प्रकाशन है, क्योंकि इसके द्वारा अदृश्य सार सत्य की एकमात्र सम्भव अभिव्यक्ति होती है। इस तरह प्रतीक और रूपक का भेद स्पष्ट है, यद्यपि योद्स की उपर्युक्त बातें तथ्य-परक होने के साथ ही भावुक हैं।³ प्रतीक और रूपक के भेद-निरूपण में योद्स पर बिलियम ब्लेक का अत्यधिक प्रभाव है, क्योंकि योद्स की दृष्टि में ब्लेक ही पहला विचारक है, जिसने प्रतीक और रूपक के भेद को सामर्थ्य के साथ स्पष्ट किया।⁴ आधुनिक विचारकों में एडविन होनिंग ने भी प्रतीक और रूपक के स्वरूप पर विस्तृत विचार किया है। एडविन होनिंग का मन्तव्य है कि प्रतीक का शुद्ध साहित्यिक रूप 'एलिगरी' है, जिसका न्यूनतम विकास अत्याधुनिक गल्प-साहित्य, विशेषकर, उपन्यासों में हुआ है। इन्होंने मेल्विल, हॉथार्न और काफ़्का को प्रधानतः दृष्टि में रखते हुए 'एलिगरी' का अच्छा आलोचनात्मक अध्ययन प्रस्तुत किया

1 *W. B. Yeats*, "William Blake and His Illustrations to The Divine Comedy" collected in 'Essays and Introductions' by *W. B. Yeats*, London 1961, p. 116

2 सम्भवतः योद्स से प्रभावित होकर *W. Y. Tindall* ने भी प्रतीक और रूपक के विषय में ऐसी धारणा व्यक्त की है—“The Symbol is the only possible embodiment of what it presents, whereas an allegorical image, one of several possibilities, is a substitute for what it presents”—*W. Y. Tindall*, *The Literary Symbol*, New York, 1955, p. 31

3 *Donald A. Stouffer*, *The Nature of Poetry*, New York, 1946, pp. 168-169

4 बिलियम ब्लेक ने प्रतीक और रूपक के अन्तर को स्पष्ट करते हुए लिखा है—“Vision or imagination (meaning symbolism by these words) is a representation of what actually exists, really or unchangeably Fable or Allegory is formed by the daughters of Memory”—quoted on Page 146, *Essays and Introductions* by *W. B. Yeats*, London, 1961.

है।¹²

तदनन्तर, सस्कृत काव्यशास्त्र की दृष्टि में रखते हुए प्रायः, प्रतीक और अन्योक्ति की चर्चा की जाती है। अतः प्रतीक और अन्योक्ति के स्वरूप पर विचार कर लेना आवश्यक है। सस्कृत काव्यशास्त्र के प्रेमी विद्वान् प्रतीक-विधान को अन्योक्ति-पद्धति के अन्तर्गत स्वीकार करते हैं और प्रतीक विधान को उपचार-वक्रता का एक प्रकार मानते हैं। जैसे, डॉ. ससारचन्द्र का कथन है कि "हमारे यहाँ प्रतीकवाद अथवा सकेतवाद अन्योक्ति-पद्धति के अन्तर्गत होता है। जब प्रस्तुत पर अप्रस्तुत का अभेदारोप हो और प्रस्तुत स्वयं निर्णीत रहे, तब अप्रस्तुत ही प्रस्तुत का स्थानापन्न बनकर प्रतीक का काम देता है। काव्य परिभाषा में इसे उपचार-वक्रता कहते हैं।"¹³ किन्तु, अन्योक्ति को विस्तृत अर्थ में लेने पर भी, अर्थात् अन्योक्ति अलंकार, अन्योक्ति-पद्धति और अन्योक्ति ध्वनि को ध्यान में रखने पर भी प्रतीक की तुलना में अन्योक्ति का भिन्न और सीमित क्षेत्र है। पहली बात यह है कि अन्योक्ति का प्रमुख क्षेत्र काव्य और सामान्य क्षेत्र श्रव्यकला है। दृश्य कलाओं में अन्योक्ति का विनियोग प्रायः नहीं हुआ करता है। इसलिए शब्द प्रतीकों का साम्य अन्योक्ति के साथ हो सकता है और काव्य के प्रतीकों में निश्चितरूपेण अन्योक्ति तत्त्व रहता है, किन्तु, वस्तु-प्रतीक या वर्ण-प्रतीक, जो दृश्य कलाओं के सार्वभौम साधन और अगी-भूत तत्त्व हैं, अन्योक्ति के साथ कोई सीधा सम्बन्ध नहीं रखते हैं। इस तरह प्रतीक का क्षेत्र जहाँ काव्येतर कलाओं तक फैला हुआ है, वहाँ अन्योक्ति प्रधानतः काव्य-कला तक सीमित है। दूसरी बात यह है कि प्रतीक प्रायः अतिनिर्धारित बिम्ब हुआ करते हैं, जिनका कभी न रीतनेवाला अर्थ भी विशेष ढंग से सुनिश्चित रहता है, जबकि अन्योक्ति में अर्थ की नमनीयता बनी रहती है और वक्रता, व्यञ्जना, श्लेष या अपह्लाव के द्वारा कथन की बहुविध व्याख्याओं की सम्भावना सुरक्षित रहती है। इसलिए रहस्यवादी काव्य में हमें जो प्रतीक मिलते हैं, उनमें, प्रायः अन्योक्ति-परकता प्रधान रहती है।¹⁴ कारण, रहस्यवादी काव्य में प्रतीकवत् प्रयुक्त लौकिक रूपों के द्वारा अतिरिक्त अर्थ का, जो प्रायः अलौकिक हुआ करते हैं, ध्वनन

1. 'इहोने एतिगती' पर किये गये अपने अध्ययन का निष्कर्ष प्रस्तुत करते हुए लिखा है—
 "In one of its aspects allegory is a rhetorical instrument used by strategists of all sorts in their struggle to gain power or to maintain a system of beliefs. In addition to serving the expression of ideological aims, allegory is a fundamental device of hypothetical construction. In this broad way allegory is part of the creative process observable in all literature generally." —Edwin Honig, *Dark Concret*, London, 1959, p. 179

2. डॉ. ससारचन्द्र, हिन्दी काव्य में अन्योक्ति, राजराजमन प्रकाशन, दिल्ली, 1960 पृ. 69।

3. H. R. Inge, *Christian Mysticism*, 8th edition, London, pp. 251-252

होता है।

इस प्रसंग में प्रतीक और अप्रस्तुत के सम्बन्धों पर भी विचार कर लेना आवश्यक है, क्योंकि इतर सलितकलाओं की तुलना में अप्रस्तुत विधान और दान्द-प्रतीक काव्य-कला की नायाब विशेषताएँ हैं। सामान्यतः यह माना जाता है कि आभ्यन्तर प्रभाव-साम्य वाले अप्रस्तुत ही उत्कृष्ट प्रतीक बन सकते हैं। इसलिए कुछ विचारक, जैसे आचार्य शुक्ल, प्रतीक को एक विशेष प्रकार का उपमान मानते हैं। किन्तु, यह मान्यता पूर्णतः उचित नहीं है। जैसे, हिन्दी कविता में अनेक स्थलों पर 'उपा' को आनन्द का प्रतीक माना गया है। ऐसे स्थलों में उपा आनन्द का उपमान नहीं है, क्योंकि उपमानत्व में साम्य की अपेक्षा होती है, जो उपा में नहीं है। वस्तुतः यहाँ आनन्द एवं उपा में कार्य-कारण-भाव-सम्बन्ध है, उपमानोपमेय भाव-सम्बन्ध नहीं। सारांश यह है कि उपमान के पर्याय-रूप में प्रयुक्त होकर भी उससे व्यापक अर्थ रखनेवाला 'अप्रस्तुत' शब्द काव्य प्रतीक के अधिक समीप पड़ता है। सचमुच काव्य के प्रतीक ऐसे अप्रस्तुत हैं, जो प्रस्तुत का निगमन किये रहते हैं। ये प्रतीक हमें, प्रायः, शुद्ध साध्यवसाना या गौणी साध्यवसाना प्रयोजनवती लक्षणा से ही वाछित अर्थ देते हैं। अर्थात्, प्रतीक प्रस्तुत और अप्रस्तुत दोनों को अपने भीतर समाविष्ट रखते हैं और तथ्यों की सूचना के साथ साथ वक्रता या प्रयोक्ता की मानसिक प्रवृत्तियों का भी इंगन करते हैं। इन्हीं प्रतीकों में से कुछ ऐसे प्रतीक होते हैं, जो अप्रस्तुत प्रतीत न होकर उपमान की तरह दीख पड़ते हैं। कहीं-कहीं इन प्रतीकों में लाक्षणिक चमत्कार दिखाने के लिए धर्म के स्थान पर धर्मों का प्रयोग भी कर दिया जाता है। इस प्रकार प्रतीकों, विशेषकर काव्य के प्रतीकों में व्यञ्जना की शक्ति प्रचुर मात्रा में रहती है। इस शक्ति की पृथुल प्रचुरता के कारण ही मनुष्य अपनी उन भूल्यवान् अनुभूतियों को, जो व्यावहारिक भाषा में व्यक्त नहीं की जा सकती, प्रतीकों के माध्यम से व्यक्त करता है। फलस्वरूप, मनुष्य की आध्यात्मिक अनुभूतियाँ अधिकतर प्रतीकों के सहारे ही कला के क्षेत्र में अवतरित हो पाती हैं। शायद, इसी अध्यात्मप्रवणता के कारण प्रतीकवादी कलाकारों को बिबटर फज्जिन, बार्नेर, होगेल और शॉपेनहावर का दर्शन अधिक आकृष्ट कर सका। चित्रकला के क्षेत्र में भी हम प्रतीकों के इस महत्त्व को चरितार्थ पाते हैं।¹ जैसे, मार्क शगल ने अपने प्रसिद्ध चित्र 'द ग्रीन आइ'² में एक आम की फाँव जैसे बड़े, किन्तु, स्थिर और ज्योतिर्मय नयन को दिखलाकर सृष्टि प्रसर ब्रह्म की उस व्यापक चिद्शक्ति की प्रतीक-व्यञ्जना की है, जो विवेक शक्ति की तरह सजग

1 'Symbolism in Painting' collected in 'Essays and Introductions' by W. B. Yeats London, 1961, pp 146-152.

2. 'The Green Eye'

रहकर सर्वत्र जागतिक क्रिया-कलापो के सुभासुभ का सचेत और शान्त निरीक्षण करती रहती है। इस तरह ब्रह्म की जिस विवेकशीला चिदशक्ति को एक व्यक्ति अभिव्यक्ति के अनेक साधनों का मुक्त व्यय करके भी अभिव्यक्ति नहीं कर पाता, उसे मार्क शगल ने एक अपलक, स्थिर और ज्योतिष्क नेत्र के प्रतीक से बहुत लाघव के साथ अभिव्यजित कर दिया है।¹ अतः प्रतीक-विधान की दार्शनिक व्याख्या हम इस प्रकार कर सकते हैं कि प्रतीक-विधान के सहारे कलाकार दृश्य जगत् के द्वारा अदृश्य सत् की, जो अभिव्यक्ति के प्रचलित सामान्य माध्यमों की सीमा के कारण अनिर्वचनीय और अकथनीय है, सकेत-व्यजना करता है।² अर्थात्, प्रतीक-विधान में 'फेनोमेना' के द्वारा 'न्युमेना' का सकेत किया जाता है, सगुण के द्वारा निर्गुण की और दृश्य के द्वारा अदृश्य की व्यजना की जाती है। यहाँ हमें ध्यान रखना है कि कला में प्रयुक्त भावानीय दृश्य जगत् (फेनोमेना) का ज्ञान कलाकार को सहजानुभूति के द्वारा मिलता है और उसमें व्यजित अदृश्य सत्चेतना की उपलब्धि कलाकार की धारणा शक्ति (कन्सेप्ट) से होती है। इस प्रकार प्रतीक-विधान में एक ओर सहजानुभूति और दृश्य जगत् (फेनोमेना) की विद्यमानता रहती है, तो दूसरी ओर धारणा (कन्सेप्ट) तथा अदृश्य सत्चेतना की व्यजना भी। फलस्वरूप, प्रतीक-विधान में हमें वह समीकरण मिलता है, जो अपने भीतर सहजानुभूति और विभावन के सगम के साथ ही दृश्य जगत् और अदृश्य जगत् का मेल छिपाये रहता है। अतः जो कलाकार सहजानुभूति के साथ ही विभावन का भी धनी रहता है, वही उत्कृष्ट प्रतीकों की सृष्टि कर पाता है।

उपरिखणित प्रतीकोपम अप्रस्तुतों की तरह काव्य जगत् में शब्द प्रतीकों का भी अपना महत्त्व है। ये शब्द प्रतीक प्रायः व्युत्पन्न प्रतीक होते हैं। इनका उद्भव शब्द विम्बों से होता है अथवा ये पौराणिक आख्यान या किसी धार्मिक सम्प्रदाय की गुहासाधना (इसोटेरिज्म) से लिए जाते हैं। ये व्युत्पन्न प्रतीक भावन की दृष्टि से आधुनिक नहीं होते हैं, क्योंकि इनकी सृष्टि में एक प्रतीक के लिए दूसरे प्रतीक का और दूसरे प्रतीक के लिए तीसरे प्रतीक का, एवम् प्रचारेण, श्रृंखला रूप विधान होता है। फलस्वरूप, अन्तिम प्रतीक और मूल भाव का सम्बन्ध इतना अप्रकट और वृच्छप्राप्त हो जाता है कि साधारण सहृदय

1 Erich Aenmann, Art and the Creative Unconscious, 1959, p 143

2 "एक दृष्टि से हीगेन की यह धारणा भी विचारणीय है—'symbol is some form of external existence immediately presented to the senses, which, however, is not accepted for its own worth, as it lies thus before us in its immediacy, but for the wider and more general significance which it offers to our reflection'—Hegel, The Philosophy of Fine Art, translated by Osmaston, Volume II, London, 1920, p 8.

उसका उद्घाटन ही नहीं कर पाते और वह ध्युत्पन्न प्रतीक एवं प्रकार से बूट-प्रतीक बन जाता है। इस प्रकार के शब्द प्रतीकों का आकाशी बलाकार, जो ईप्सित सफलता नहीं प्राप्त कर सकता, अस्तुतु-विधान के घनात्मक या दुहरे प्रयोगों से भी सन्तोष कर ले सकता है। सारांश यह है कि ध्युत्पन्न शब्द-प्रतीकों में मूल भाव या मूल वस्तु तथा ध्युत्पत्ति से प्राप्त प्रतीक के मध्यस्थ सम्बन्ध सूत्र का गिरण हो जाता है। उदाहरण के लिए, हम तान्त्रिक रहस्यवाद के पंचमरार को दस सकते हैं, जिसमें भय, माय, मत्स्य, मंथन और मुद्रा के द्वारा त्रिमया शक्ति, शिव, वायु, शिव-शक्ति-संगम तथा सहस्रार ज्ञान का प्रतीकात्मक संकेत किया गया है। निश्चय ही ये प्रतीक अपनी गोपनीयता के कारण एवं सम्प्रदाय विशेष के बूट प्रतीक बन गये हैं, किन्तु इन प्रतीकों ने उम सम्प्रदाय से प्रभावित काव्य-साहित्य में अपना स्थान बना ही लिया है। इस प्रसंग में यह विशेष रूप से ध्यातव्य है कि कई दृष्टियों से प्रत्येक भाषा के सभी शब्द प्रतीक ही माने जाते हैं, किन्तु, कला-चर्चा में हम प्रायः उन्हीं शब्दों को प्रतीक कहते हैं जो किसी विशिष्ट और आत्मनिष्ठ भाव में संकलित होकर प्रयोक्ता द्वारा संकेत-बुद्धलता से प्रयुक्त होते हैं। यो अधिकांश शब्द प्रतीक कलात्मक संस्पर्श के अभाव में 'अपक्व प्रतीक' ही रह जाते हैं।

साहित्य-जगत् में कविता की तरह गद्य-काव्य और गल्प में भी प्रतीकों का सुन्दर प्रयोग किया जाना है। अनेक कहानियाँ और उपन्यास गल्प में प्रतीक-प्रयोग का सुन्दर उदाहरण प्रस्तुत करते हैं।¹ जेनेन्द्र की 'जाह्नवी' दीपक कहानी में बीए को रोटी के टुकड़े गिलाना उत्सर्ग भाव और आत्मपीडन का प्रतीकात्मक प्रेषण है। इसी तरह जयशंकर प्रसाद की 'स्वर्ग के खडहर में' दीपक कहानी की सम्पूर्ण चन्द्रिका प्रतीकवाद पर निर्भर है। विशेषकर, शेर और सेनापति विक्रम के समक्ष प्रस्तुत की गयी मीना की उत्तिया में कुछ प्रतीक तो बहुत अभिज्ञेय और अर्थगर्भ हैं, जिन्होंने कहानी के दर्शन की रोड का काम किया है, जैसे—बुलबुल, रजनी विश्राम, मूखी हुई टूटी डाल, इत्यादि। इन सभी प्रतीकों के सहारे प्रसादजी ने गल्प में रहस्यवादी कवियों की तरह एक पारमाधिक सत्य को व्यक्त किया है।²

1 इस प्रसंग में यह ध्यातव्य है कि गद्य अथवा गल्प में प्रतीकों का प्रचुर प्रयोग रहने पर भी अब तक गद्य साहित्य के प्रतीकों पर अपेक्षाहीन कम विचार किया गया है। IV } Tindall में भी अन्तर्बन्ध प्रस्तुत प्रतीक विचारणा के इस अभावग्रस्त पक्ष को निहित किया है। ---IV } Tindall, The Literary Symbol, New York, 1955, pp 70-71

2 मैं एक भटकी हुई बुलबुल हूँ। मुझ किसी टूटी डाल पर अचकार बिना लेने दो। इस रजनी विश्राम का मूल्य—अन्तिम तान गुनार जाऊँगी। प्रसाद की उक्त कहानी अथवा 'विमानी दीपक कहानी, के अंत में प्रयुक्त कूँ' और 'बुलबुल' की तरह आँसू वादक की 'बुलबुल और गुलाब' दीपक कहानी भी प्रतीकात्मक है—बुलबुल (कलाकार), गुलाब

पाश्चात्य गल्पकारों में मार्शल प्रू इसके लिए प्रसिद्ध हैं कि इन्होंने उपन्यास-रचना में प्रतीकवादी सिद्धान्तों का स्पृहणीय विनियोग किया है।¹ प्रतीकवादी गल्पकार अपने बहुवर्णों और अनेकमुख आसगो को व्यक्त करने के लिए क्षण-क्षण परिवर्तनशील चित्रों के बदले अनेक पात्रों, परिस्थितियों, स्थानों, विचक्षण क्षणों, गदराये हुए सवेगों तथा व्यवहार-सरणियों की पुनरावृत्ति का सहारा लेता है। इन पाश्चात्य प्रतीकवादी गल्पकारों में बॉल्ज़क, गोतिये, इत्यादि विशेष प्रसिद्ध हैं।²

कहने का आशय यह है कि जीवन के विभिन्न क्षेत्रों की तरह साहित्य की सभी विधाओं में प्रतीकों का प्रयोग सम्भव है, क्योंकि प्रतीक 'अदृश्य सत्त्वों' की इन्द्रियग्राह्य रूपों में साकेतिक अभिव्यक्ति करते हैं। और, यह जानी हुई बात है कि जीवन के प्रत्येक क्षेत्र में ऐसे अदृश्य सत्त्व रहा करते हैं, जिन्हें इन्द्रिय-ग्राह्य रूपों में बांधकर अभिव्यक्त करने की चिरन्तन आवश्यकता पड़ती है। इसलिए अनेक विचारक निर्गुण सत्त्व की सगुण अभिव्यक्ति को प्रतीक कहते हैं। विशेषकर, कला-जगत् में सूक्ष्म सौन्दर्य को ही व्यक्त करने के लिए प्रतीकों का प्रयोग किया जाता है। यह सूक्ष्म सौन्दर्य, यदि प्रतीकों के द्वारा इन्द्रियग्राह्य रूप में न व्यक्त किया जाय, तो कला के अवलोकन या अवगाहन से सहृदय-चित्त को रसमग्नता नहीं मिल सकती है। सम्भवतः प्रतीकों के बिना सूक्ष्म सौन्दर्य की अभिव्यक्ति ही असम्भव है। संगीतकला में भी हम श्रवण-दुर्लभ स्वर-संगतियों का श्रवण सुलभ स्वर-प्रतीकों के माध्यम से रस-भोग कर लेते हैं।³ इस प्रकार कला-

(बनाइति), सङ्घरी (कला के महत्त्व को न समझनेवाला पाठक), युवा (कला में उपयोगिता ढँढ़नेवाला आलोचक)। द्रष्टव्य—विभूति, ले—शिवपूजन सहाय, ग्रन्थमाला कार्यालय, पटना, सन् 2007 में मूल में अनूदित।

1. एडमण्ड विल्सन ने मार्शल प्रू के इस पक्ष पर अच्छा विचार किया है। द्रष्टव्य—Axel's

2. ymons, New York,

3. प्रकार संगीत में 'टोन' (tone) के द्वारा प्रतीकात्मक प्रेषण किया जाता है। संगीतदर्शन के विस्लेषणकर्त्ताओं का यह मत है कि संगीत के 'टोन' में उसी प्रकार निश्चिन्त व्यंग्यता रहती है, जिस प्रकार वाक्य-कला के शब्दों में, क्योंकि संगीत भी एक प्रकार में भाषा की भाषा है। अतः अनेक विचारकों ने 'टोन' को संगीत का 'गतिर प्रतीक' (dynamic symbol) कहा है।—Victor Zuckerlandl, Sound and Symbol, translated from the German by Willard R. Trask, 1956, pp 66, 69 संगीत की ही तरह स्थापत्य कला में भी प्रतीकों का प्रयोग होता है जिन्हें ज्यामितीय प्रतीक (geometric symbols) कहा जाता है। ये ज्यामितीय प्रतीक आइति Fouré, History of Art, Volume 1930, pp 274-275 इन ज्यामितीय गिरजाघरों में आध्यात्मिक भाषा की अभिव्यक्ति का कार्य करने हैं, वास्तु प्रतीक (Architectonic symbol) भी कहा जाता है। वही, पृ. 284।

जगत् में प्रतीक 'अतीन्द्रिय' और 'ऐन्द्रिय' के बीच एक सचेतन रूप का काम करते हैं और प्रत्यक्षीकरण अथवा उपस्थापन का एक विभावनपूर्ण माध्यम बनकर हमें रसोत्सिक्त कर देते हैं।

प्रतीको के इस सात्त्विक विवेचन के प्रसंग में प्रतीक और बिम्ब के अन्तर पर विचार कर लेना आवश्यक है। प्रतीक-सृष्टि जहाँ एक प्रकार का अभिव्यक्ति-लाघव है, वहाँ बिम्ब विधान प्रायः इन्द्रियग्राह्य होता है और श्रवण तथा स्पर्श की अपेक्षा, सामान्यतः, दृष्टि से अधिक सम्बन्ध रखता है। दूसरे शब्दों में, बिम्ब-विधान एक प्रकार का सफल सम्मूर्तन है, जिसमें चित्रोपमता रहती है। किन्तु प्रतीक में ऐसी चित्रोपमता अथवा सम्मूर्तन की कोई आवश्यकता नहीं रहती है। इसमें प्रभाव साम्य या प्रभविष्णुता को महत्त्व दिया जाता है, क्योंकि प्रतीक-विधान में पदार्थ या दृश्य सत्य का चित्र नहीं, उसकी ध्वन्य विशिष्टता अथवा सूक्ष्म प्रभाव का सचेत अभिप्रेत रहता है। इस प्रकार हम कह सकते हैं कि बिम्ब का अधिक सम्बन्ध शिल्प तथा वास्तुकला से है और प्रतीक का संगीत तथा काव्य से। इसके अलावा बिम्ब प्रायः प्रकृति से सश्लिष्ट होते हैं, कलस्वरूप अपेक्षाकृत अधिक स्वच्छन्द, अतः नानार्थव्यञ्जक होते हैं। किन्तु, प्रतीक निश्चित अर्थ देते हैं और गतानुगतिक या सामाजिक स्वीकृति-सापेक्ष हुआ करते हैं।

कला-जगत् में प्रतीको का एक 'वादी' रूप भी है, जिसका प्रचार प्रतीकवादी आन्दोलन के साथ हुआ। आन्दोलन के रूप में प्रतीकवाद का प्रारम्भ फ्रांस में 1886 ई. में हुआ।¹ इसी वर्ष 'पिगरो' नामक पत्र में प्रतीकवादी सम्प्रदाय के संगठन की घोषणा प्रकाशित हुई।² इस घोषणा के अनुसार प्रतीकवादी आन्दोलन का मुख्य उद्देश्य प्रत्यया को इन्द्रिया द्वारा ग्राह्य रूप देना था। इस आन्दोलन को विकास प्रदान करनेवालों में पो,³ बल्लेन, मलार्मे तथा रिम्बां प्रधान हैं। प्रतीकवाद का मूल उद्गम प्लेटो और नवअफलातूनी दार्शनिकों की रचनाओं में प्राप्य है। प्रतीकवाद का साम्य उन्नीसवीं शती के आदर्शवादी दर्शन की स्थापनाओं से भी है। अठारहवीं शताब्दी में ही स्वेडेन बर्ग ने 'करेस्पण्डेन्स का सिद्धान्त' निरूपित किया था और इस भाँति प्रतीको द्वारा वैयक्तिक अनुभवों के प्रकाशन की परम्परा को शक्ति मिली थी। आगे चलकर चार्ल्स बाइलेयर इस नवीन सिद्धान्त से

1 अर्थर साइमन्स ने प्रतीकवाद को 'रोमाण्टिसिज्म' की एक विकसित शाखा के रूप में स्वीकार किया है। इनका कहना है कि प्रतीकवादी आन्दोलन के पहले भी कला और साहित्य में प्रतीक के प्रयोग होते थे, किन्तु प्रतीकवाद के अन्तर्गत प्रतीक का सामान्य और सचेत प्रयोग होता है। अर्थर साइमन्स ने तो प्रतीकवाद का प्रारम्भ Gerard De Nerval की रचनाओं से माना है।

2 Joseph Chiari: Symbolisme from Poe to Mallarme, pp 60-61

3 Joseph Chiari, Symbolisme from Poe to Mallarme, London, 1956, pp 1, 40

प्रभावित हुआ और उसने 'सिनेस्येसिस' के सिद्धान्त का प्रतिपादन किया,¹ जिसके द्वारा इस मत की स्थापना हुई कि दृष्टि, श्रवण, घ्राण तथा स्पर्श द्वारा प्राप्त अनुभवों का साम्य है और वे आपस में परिवर्तनीय हैं।² इसी तरह मलार्मे ने भी प्रतीकवादी मान्यताओं के निरूपण और व्यावहारिक विनियोग में एक अग्रदूत का कार्य किया।³ कहा जाता है कि बादलेयर ने प्रतीकों का मूल्यांकन किया, बल्लेन ने उन्हें व्यावहारिक परिणति दी और मलार्मे ने प्रतीकवाद की इन द्विविध सन्धियों को एक विशिष्ट दर्शन प्रदान किया।⁴

प्रतीकवाद की मूल मान्यता यह है कि प्रत्येक सवेग और सवेदन के स्वरूप में व्यक्ति की सतत प्रवहमान चेतना की भिन्न स्थितियों के कारण हर क्षण परिवर्तन होना रहता है। फलस्वरूप, यह किसी भी व्यक्ति के लिए एक कठिन कार्य है कि वह अपने सवेग और सवेदन को सामान्य साहित्य या बोलचाल की दैनन्दिन भाषा में ठीक उसी तरह व्यक्त कर दे, जिस रूप में उसने उस विवक्षित सवेग अथवा सवेदन की सही सही अनुभूति की थी। अर्थात्, अनुभूत सवेग और सवेदन को कोई भी व्यक्ति पूर्ण यथारूपता के साथ लोकप्रचलित भाषा और शैली में नहीं व्यक्त कर सकता है। पुनः प्रतीकवादियों का कहना है कि प्रत्येक कवि के व्यक्तित्व की अपनी वज्रताएँ होती हैं तथा उसके सवेग, सवेदन और क्षण की (उपयुक्त दशा अथवा आसन्न की दृष्टि से) निजी विशिष्टताएँ होती हैं। अतः प्रत्येक कवि का यह कर्तव्य है कि वह अपने व्यक्तित्व और अनुभूतियों की विशिष्टता के अनुरूप अभिव्यक्ति के किसी विशेष मार्ग का अन्वेषण और निर्धारण कर ले। इसी विशेष मार्ग के अन्वेषण में कवि को नूतन प्रतीकों के प्रयोग की अनिवार्यता से गुजरना पड़ता है। इसलिए ऐसे नूतन प्रतीक ढीले-ढाले, अप्रतिहत-प्रसर और अज्ञातकुलमील अनुभूतियों के भारवाही बिम्ब होने के कारण अनिश्चित अर्थवत्ता के ध्वजक होते हैं।⁵ सारांश यह है कि प्रतीकों के द्वारा कलाकार अपनी व्यक्तिगत और विशिष्ट अनुभूतियों का कलात्मक प्रेषण करता है, साथ ही,

1. Charles Baudelaire (Selected Poems) translated by Geoffrey Hagner and an introduction by Enkl Starkie, London, 1946, Introduction
2. रामब्रह्म त्रिवेदी, 'बाल्य में प्रतीक विद्या' ज्ञानेश्वर, मुम्बई, 1957, पृ. 32।
3. C. M. Bowra, The Heritage of Symbolism, London p. 1
4. Stephane Mallarme Poems translated by Roger Fry with commentaries by Charles Mauron, London.
5. "Symbols are organic units of consciousness with a life of their own, and you can never explain them away, because their value is dynamic emotional, belonging to the sense-consciousness of the body and the soul, and not simply mental"—D. H. Lawrence, Literary Symbolism, edited by Maurice Beebe, San Francisco, 1960, p. 31

अनुभूति के क्षणों और अभिव्यक्ति के क्षणों के अनुपेक्षणीय पार्यव्ययी को पाठ भी देता है।

कहा जाता है कि प्रतीकवाद का उदय बहुत अशो मे वैज्ञानिक यथार्थवाद के विरोध में हुआ। यह प्रतीकवादी दृष्टिकोण सत्त्वत रहस्योपेत था, जिसके अनुसार एक अपर आदर्श-लोक ऐन्द्रिय प्रत्यक्ष के इस जगत् से अधिक सत्य है। भाव-भूमि और मण्डन-शिल्प की दृष्टि से प्रतीकवाद सौन्दर्योन्मुख था, क्योंकि प्रतीकवादी कलाकार 'आइडियल ब्यूटी' के विश्वासी थे। इस प्रकार प्रतीकवाद सौन्दर्यवाद (एस्थेटिसिज्म) का ही एक रहस्यात्मक स्वरूप है। यह धारणा इससे भी पुष्ट होती है कि प्रतीकवाद की एक उपधारा ही इंग्लैण्ड में 'एस्थेटिक मूवमेंट' बन गयी, जिसका नेतृत्व रोजेटी, पेटर और विल्डे ने किया। इन प्रतीकवादियों की दृष्टि में यह दृश्य और इन्द्रिय सवेद्य जगत् ऐसे प्रतीकों से भरा पड़ा है, जो मानव-हृदय को हर्ष-विषाद से तरंगित करते तथा उसे सुगन्ध, वर्ण और ध्वनि के सहारे आत्मा के आनन्द ('रैप्चर्स आव द स्पिरिट') तक पहुँचाते हैं। इसके अलावा प्रतीकवाद की मुख्य मान्यता यह है कि दृश्य जगत् से परे एक आदर्श सौन्दर्य का समार है, जिसकी प्राप्ति कला के द्वारा होती है। जिस लक्ष्य की लक्ष्मि के लिए धर्म स्तवन और ध्यान का विधान करता है, उसी की प्राप्ति कलाकार, प्रतीकवाद के अनुसार, कलात्मक शिल्प से करता है। यह भी ध्यान देने की बात है कि प्रतीकवादियों का प्रतीक विधान बहुत अशो में परम्परागत प्रतीकों से भिन्न है। यह भिन्नता प्रधानतः प्रतीकों की वैयक्तिकता है। प्राचीन प्रतीक सामान्य आसगा, अतः सामाजिक अनुभूतियों पर निर्भर, फलस्वरूप, साधारणीकरण-सुलभ थे, जबकि प्रतीकवादियों के प्रतीक वैयक्तिक आसग, व्यक्तिगत रुचि और अप्रकट मनोग्रन्थियों पर निर्भर रहने से विशिष्ट, अतः, सायासग्राह्य एवं कुछ अनवृक्ष जैसे होते हैं।

प्रतीकों के इस तात्त्विक विवेचन के उपरान्त प्रतीकों के प्रकार पर भी संक्षेप में विचार कर लेना अनिवार्य है। मूलतः प्रतीक ध्वनि और दृष्टि पर निर्भर करते हैं क्योंकि श्रुति और चक्षु—इन्हीं दो माध्यमों के द्वारा प्रतीक अपना अर्थ-प्रेषण करते हैं। इसलिए स्वभावतः कलाकार भी अपने प्रतीकों की प्रेषणीयता की सुरक्षा के लिए प्रतीक-सृष्टि के समय ध्वनि और दृष्टि के माध्यमों पर विशेष ध्यान रखता है, ताकि सहृदय-पक्ष की ग्राहिका शक्ति पर अधिक बल नहीं पड़े। इस तरह हम प्रतीकों के मुख्य दो प्रकार निरूपित कर सकते हैं—ध्वनि निर्भर प्रतीक और दृष्टि निर्भर प्रतीक। डब्लू बी योर्ट्स ने भी प्रतीकों के दो ही प्रमुख प्रकार माने हैं, किन्तु इनका प्रकार निर्धारण एक दूसरी दृष्टि पर निर्भर है। इन्होंने सवेद्य और विचार की प्रधानता के आधार पर प्रतीकों का प्रकार-निर्धारण किया है—ध्वनि-प्रतीक और प्रत्यक्ष प्रतीक ('मिम्बल्स आव आइडियाज')। इनके

अनुसार ध्वनि-प्रतीक में संवेग-सृष्टि प्रतीको का अन्तर्गणन हो सकता है और प्रत्यय-प्रतीको में बौद्धिक (इण्टेलेक्चुअल) प्रतीको का, क्योंकि प्रत्यय-प्रतीक साधारणतः विशुद्ध विचारों के और कभी-कभी भावना-मिश्रित विचारों के उत्प्रेरक हुआ करते हैं। किन्तु, इन विशुद्ध साहित्यिक या सौन्दर्यशास्त्रीय दृष्टिकोणों के अलावा अन्य दृष्टियों से भी प्रतीको के प्रकार पर सोचा-विचारा गया है, जो बहुत ही अव्यवस्थित, किसी व्यापक आधार से हीन और अनावश्यक खींचतान से भुद्रित है। जैसे, एवलिन अण्डरहिल ने रहस्यवाद के सन्दर्भ में प्रतीको पर विचार करते हुए इन तीन प्रमुख प्रकारों का निर्देश किया है—यात्रा-द्योतक प्रतीक, प्रेमद्योतक प्रतीक और यतिभावद्योतक प्रतीक।¹ इसी तरह किसी ने प्रतीको के चार प्रकार माने हैं—गूढ़ार्थ, सस्मरणात्मक, औपम्यमूलक और वस्तुगर्भ, तो किसी ने अभिव्यक्ति की स्तर भिन्नता के आधार पर प्रतीको का चतुर्विध विभाजन दूसरे नामों से प्रस्तुत कर दिया है—प्राणिवादमूलक, औपम्यमूलक, सादृश्यमूलक और बिम्बमूलक। किन्तु, प्रतीको के प्रकार की सख्या का 'इदमित्य' यहाँ भी नहीं हुआ है। उदाहरण के लिए लैंगर ने अपनी प्रसिद्ध पुस्तक में प्रतीको के अनेक प्रकार गिनाये हैं, जिनमें से कुछ इस प्रकार हैं—'वर्बल सिम्बल', 'डिस्कर्सिव सिम्बल', 'रिप्रेजेण्टेशनल सिम्बल', 'डेथ सिम्बल', 'वण्डेन्ड सिम्बल' (जैसे नारीत्व के लिए चाँद), 'चाजर्ड सिम्बल', (जैसे ईसा की फाँसी का क्रॉस) इत्यादि।² इसी तरह कहीं-कहीं प्रतीको के विभाजन की अवतरणिका और भी विशद मिलती है। जैसे—कूट प्रतीक, वैपरीत्य-मूलक प्रतीक, रहस्यारूढ प्रतीक, लक्षणापन्न प्रतीक, परम्परित प्रतीक, छायावृत्त प्रतीक, प्रयोगविशिष्ट प्रतीक, लोकावचेतन प्रतीक और सगुण प्रतीक।³ इतना ही नहीं, हिन्दी साहित्य के कुछ विद्वानों ने भी प्रतीक-भेद के सख्या-विस्तार में अद्भुत योग दिया है। जैसे—परम्परानुगत प्रतीक, देशगत प्रतीक, व्यक्तिगत प्रतीक और युगगत प्रतीक। इस तरह प्रतीको के भेदीकरण का हमें कोई निश्चित आधार नहीं मिलता है। हिन्दी साहित्य के आलोचना-ग्रन्थों में कहीं-कहीं अलकारशास्त्र को भी सामने रखकर प्रतीको का विभाजन किया गया है। जैसे—उपमामूलक प्रतीक, रूपकप्रधान प्रतीक, समासोक्तिमूलक प्रतीक, लक्षणामूलक प्रतीक, इत्यादि।

1. Evelyn Underhill, *Mysticism*, pp 126-127.

2. Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key*

3. इष्टव्य—शैलानिध साहित्य, पटना, वर्ष 6, भाग—7, 8, 12। हीनेन जैसे गम्भीर दार्शनिक ने भी प्रतीको के प्रकार निर्धारण में किसी मुश्किल मानदण्ड का उपयोग नहीं किया है। इनके द्वारा निम्नलिखित प्रतीकों के कुछ प्रकार ये हैं—Unconscious symbol, Fantastic symbol, Real symbol, Numerical symbol, Conscious symbol—इत्यादि—दो प्रकार-निर्धारण के किसी मुश्किल मानदण्ड के अभाव की स्पष्टि करते हैं।—Hegel, *The Philosophy of Fine Art*, translated by Osmaston, Vol II, London, 1920.

इस तरह अब तक, विशेषकर हिन्दी आलोचना में प्रतीको का बिम्बो की तरह ही सात्त्विक विवेचन वांछित मात्रा में नहीं हो सका है। और, जो विवेचन हुआ है, वह केवल काव्य की दृष्टि में रखकर, जबकि सौन्दर्यशास्त्र की दृष्टि से काव्येतर ललितकलाओं को भी ध्यान में रखना आवश्यक है। तदनन्तर, प्रतीको का प्रकार-निर्धारण किसी निश्चित आधार के अभाव में, जैसा हम उपर्युक्त विश्लेषण में देख चुके हैं, बहुत ही दोषपूर्ण, तर्कहीन और यथातथा है। अतः समग्र ललितकलाओं की दृष्टि से प्रतीको का प्रकार-निर्धारण भी बिम्बो की ही तरह ज्ञानेन्द्रियो अथवा ऐन्द्रिय प्रतीतियों के आधार पर होना चाहिए।

प्रस्तुत अध्याय में उपस्थित किये गये प्रतीक-सम्बन्धी विवेचन और विश्लेषण का निष्कर्ष हम इस प्रकार उपस्थित कर सकते हैं—

(1) प्रतीको का सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन प्रतीको के दार्शनिक, मनोवैज्ञानिक या समाजशास्त्रीय अध्ययन से भिन्न होता है। दार्शनिक दृष्टिकोण से किये गये अध्ययन में प्रतीक इतने व्यापक अर्थ में प्रयुक्त होता है कि उसके अन्तर्गत शब्द, भाषा, मुद्रा एवं सम्पूर्ण वागमय प्रतीक के क्षेत्र में पड़ते हैं। तदनन्तर, समाजशास्त्रीय दृष्टिकोण से किये गये अध्ययन में प्रतीको को रूढ़ रीति-रिवाजों, धर्मपूजा एवं अन्य सामाजिक अनुष्ठानों से इस प्रकार सम्बद्ध कर दिया जाता है कि प्रतीको का व्यक्तिगत मनोरागों से कोई सम्बन्ध ही नहीं बच पाता है। इसी तरह मनोवैज्ञानिक दृष्टि से किये गये अध्ययन में प्रतीको को व्यक्ति के अचेतन मन, दमित इच्छाओं और मानसिक स्वतः चालन से इस प्रकार मुद्रित कर दिया जाता है कि इन आधारों को स्वीकार कर लेने पर कला-जगत् में अनेक प्रकार की भ्रान्तियों का मार्ग प्रशस्त हो जाता है। इस तरह प्रतीको के सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन का एक स्वतन्त्र रूप है, हालाँकि सौन्दर्यशास्त्र अपने अध्ययन की परिपूर्णता के लिए दार्शनिक, मनोवैज्ञानिक या समाजशास्त्रीय अध्ययन के ग्राह्य अंशों को निःसर्कोच स्वीकार करता है।

(2) कला जगत् के प्रतीको पर सौन्दर्यशास्त्रीय विचार-विमर्श करते समय प्रतीक सन्दर्भ (symbolic reference) को पर्याप्त महत्त्व दिया जाता है।

(3) प्रतीक-मृष्टि मनुष्य की चिन्तन-प्रणाली और क्रिया का एक आवश्यक अंग है। अन्य प्राणियों की तुलना में मनुष्य की कुछ श्रेष्ठ पृथक्ताओं अर्थात् विशिष्ट गुणों के बीच प्रतीक-सृजन की क्षमता प्रमुख है।

(4) ललितकला और सौन्दर्यशास्त्र की दृष्टि से प्रतीक के सम्बन्ध में युग की भान्यताएँ अन्य मनोवैज्ञानिकों की अपेक्षा अधिक महत्त्वपूर्ण हैं। युग ने प्रतीक-सृजन को एक सांस्कृतिक प्रयास माना है, क्योंकि आद्यबिम्ब और सामूहिक अचेतन से सम्बद्ध भाव सामान्य अभिव्यक्ति-पद्धति की सीमाओं को पार कर उन प्रतीको के रूप में व्यक्त होना चाहते हैं, जिनके लिए दृश्य और श्रव्य कलाएँ,

सर्वोत्तम अधिकरण सिद्ध होती हैं।

(5) कला-जगत् के प्रतीको का सौन्दर्यशास्त्रोय दृष्टि से ही विश्लेषण होना चाहिए, क्योंकि कलात्मक प्रतीको का निर्माण सामान्य जन के द्वारा नहीं, कला-कारों के द्वारा होता है। कलाकार स्वानुभूति के जिन अंशों की सामान्य अभिव्यक्ति के प्रचलित साँचों में नहीं ढाल पाता है, उन अंशों की व्यञ्जना या अभिव्यक्ति के लिए ही वह प्रतीको का सहारा लेता है। इस तरह कलाकार स्वानुभूति के अकथनीय अंशों को प्रतीक के द्वारा कथनीय और प्रेषणीय बनाता है। इस बात को दार्शनिक भाषा में इस प्रकार कहा जा सकता है कि प्रतीक-विधान के सहारे कलाकार दृश्य जगत् के अप्रस्तुतों के द्वारा अदृश्य सत की, जो अभिव्यक्ति के प्रचलित माध्यमों की सीमा के कारण अनिवर्चनीय है, संकेत-व्यञ्जना करता है। अर्थात् प्रतीक विधान में 'फेनोमेना' के द्वारा 'न्यूमेना' का संकेत किया जाता है।

(6) कला-जगत् के प्रतीक एवं अन्य प्रतीको—जैसे धर्म, दर्शन या विज्ञान के प्रतीको में मुख्य अन्तर यह है कि धर्म, दर्शन अथवा विज्ञान के प्रतीक संबंधा निर्धारित एवं स्वीकृत अर्थ रखते हैं। इन क्षेत्रों में प्रतीकों के निर्दिष्ट अभिप्राय और अर्थ के सम्बन्ध में प्रयोक्ता तथा श्रोता या पाठक अथवा द्रष्टा प्रायः एकमत होते हैं। किन्तु, कला के प्रतीको में प्रयोक्ता और पाठक द्रष्टा या श्रोता के बीच किसी निर्धारित अर्थ के लिए ऐसा विश्रब्ध ऐकमत्य नहीं रहता है, बल्कि इसके विपरीत कला के प्रतीको में अर्थ की सम्भावनाओं और नमनीयता का पर्याप्त महत्त्व रहता है। सचमुच, कला के प्रतीकों में अर्थ स्फीति होती रहती है, क्योंकि ये प्रतीक केवल प्रयोक्ता ही नहीं, पाठक के भी कल्पना-बोध और उन्नत संवेदन से सापेक्षिक सम्बन्ध रखते हैं।

(7) धार्मिक प्रतीक कला-जगत् के प्रतीक से इस अर्थ में भी भिन्न होते हैं कि धर्म के प्रतीक लौकिक मनोरंजन या संवेग पर नहीं, विश्वास-भावना पर निर्भर रहते हैं। इसलिए धर्म-जगत् का कोई प्रतीक तब तक प्रभाव नहीं पैदा करता है, जब तक सहृदय अथवा भावक के पास उसके अनुकूल विश्वास-भावना न रहती हो।

(8) इस तुलनात्मक दृष्टि से स्पष्ट है कि काव्य एवं कला-जगत् के प्रतीक कवि, कलाकार अथवा आश्रय की अनुभूति या मनोदशा के व्यञ्जक हुआ करते हैं। इनमें एतावत् के बदले सामान्य सादृश्य के साथ सूक्ष्म सांकेतिक सत्त्वों को महत्त्व दिया जाता है। इसलिए कला-जगत् का एक प्रतीक अनेक स्तरों पर अपना कार्य करता है और अनेक प्रकार की मानसिक छवियाँ उत्पन्न करने में समर्थ होता है।

(9) कला-जगत् के प्रतीको में एक ही साथ गोपन और प्रकाशन की क्षमता रहती है, क्योंकि कला-जगत् के प्रतीको का सत्य कभी भी किसी वस्तु को ज्यों-का-न्यों रचना अथवा पुनः प्रत्यक्ष या पुनः उत्पादन नहीं रहता है।

(10) प्रतीक प्रयोग की अत्यन्त आवृत्ति के बाद अतिसामान्य बन जाने पर अपने सकेतगर्भत्व और व्यञ्जना की वक्रता खो देते हैं। अतः प्रतीकों के 'प्रतीकत्व' को सुरक्षित रखने के लिए यह आवश्यक है कि उनके नये अन्वेषणों के पौन पुन्य का सचेष्ट निर्वाह किया जाय।

(11) काव्य-जगत् के प्रतीक-विधान में शब्द प्रतीको का विशेष महत्त्व है। ये शब्द प्रतीक प्रायः व्युत्पन्न प्रतीक होते हैं। इनका उद्भव शब्द बिम्बों से होता है अथवा ये किसी पौराणिक आख्यान या किसी धार्मिक सम्प्रदाय की गुहा साधना में लिये जाते हैं। ऐसे शब्द प्रतीको में मूल भाव या मूल वस्तु और व्युत्पत्ति से प्राप्त प्रतीकार्थ के मध्यस्थ सम्बन्ध सूत्र का निगमन हो जाता है। फलस्वरूप ये प्रतीक आधुनिक नहीं होते हैं।

(12) काव्य एवं कला जगत् में 'सूक्ष्म सौन्दर्य' को व्यक्त करने के लिए प्रतीको का प्रयोग किया जाता है, क्योंकि प्रतीको के बिना सूक्ष्म सौन्दर्य की अभिव्यक्ति असम्भव है।

(13) बिम्ब और प्रतीक में मुख्य अन्तर यह है कि बिम्ब-विधान में जहाँ सम्पूर्ण और चित्रोपमता को प्रधानता दी जाती है, वहाँ प्रतीक विधान में एक अभिव्यक्ति-लाघव के साथ किसी सूक्ष्म सत्य, सौन्दर्य या प्रभाव की सकेत-व्यञ्जना की जाती है। यहाँ यह ध्यातव्य है कि बिम्ब भी कभी-कभी प्रयोग की आवृत्ति से किसी विशेष अर्थ में प्रतिमित होकर प्रतीक का रूप धारण कर लेते हैं।

(14) प्रतीको का प्रकार-निर्धारण अब तक बहुत ही अनिश्चयात्मक और अव्यवस्थित रहा है। अतः प्रतीको का प्रकार-निर्धारण भी बिम्बों की तरह ज्ञानेन्द्रियों अथवा ऐन्द्रिय प्रतीतियों के आधार पर होना चाहिए।

परिशिष्ट

[अंग्रेजी हिन्दी शब्दाय-संकेत]

Abstract form = नैरूप्यवादी विधान

Allegory = रूपक

Architectural proportion = वास्तु अनुपात

Association = आसंघ

Attitude = संस्थिति

Classical tradition = शास्त्रीय परम्परा

Cliches = एकरूपता

Code symbol = कूट प्रतीक

Cognitive content = बोध्य विषय

Colour-harmony = वर्ण-छन्द

Colour-perception = वर्ण-बोध, वर्णात्मक प्रत्यक्ष

Colour-sensation = वर्ण-संवेदना

Concept = धारणा

Conceptual = धारणात्मक

Concrete = विष्णुभूत

Condensation = घनीभवन

Cone = शंखु

Conscious allegory = सचेतन रूपक

Content = विषय

Correspondence = संवादिता या तदनु रूपता

Cubism = घनवाद, त्रिपार्श्ववाद

Derma] Psyche = त्वक्-चेतना

- Displacement = विस्थापन
 Distorted substitute = विकृत स्थानापन्न
 Duplication = प्रतिकृति
 Engineering = अभियान्त्रिकी
 False reality = सवृत्ति सत्य
 First symphony = प्रथम स्वर-संगति
 Fovea = अक्षि कोटर
 Functional = क्रिया-प्रधान
 Harmony = संगति
 Harmonic colour = सवादी वर्ण
 Hieroglyphics = चित्राक्षर
 Ideograph = भाव-चित्र
 Imaginative Arts = कल्पनात्मक कलाएँ
 Imagism = चित्रात्मकता
 Impressionistic music = प्रभाववादी संगीत
 Inaudible harmony = श्रवण दुर्लभ स्वर संगति
 Indian Epistemology = भारतीय प्रमाणवाद
 Landscape poetry = मृदुश्याकन-काव्य
 Latent dream thought = गुप्त स्वप्न विचार
 Legendary = निजन्धरी
 Manifest dream-content = व्यक्त स्वप्न-वस्तु
 Mechanism of dream or dream-work = स्वप्न-तन्त्र
 Melos = संगीत
 Mental = मानसिक
 Musical proportion = सपादमक
 Negative Empathy = अभावात्मक समानुभूति
 Noumenon = अदृश्य सत्, सत्चेतना
 Objective Art = वस्तुतान्त्रिक कला
 Opsis = दृश्य गुण, चित्रात्मकता
 Optic nerve = वाक्ष्य स्नायु
 Oscilloscope = दोलनवीक्ष
 Otiose image = निरर्थक बिम्ब
 Pageant = स्वाग सीला
 Perceptual = प्रत्यक्षात्मक

- Periphery = परिवृत्त
 Phenomenon = दृश्य जगत्
 Pictorial representation = चित्ररत्नर पुन प्रत्यक्ष
 Plastic configuration = पिण्डीभूत मूर्तन
 Pointillism = बिन्दु-चित्रण
 Positive Empathy = भावारम्भ ग्रहानुभूति
 Pretty = रंजक
 Primordial image = आद्यबिम्ब
 Primordial symbols = आद्य प्रतीक
 Program music = त्रमिष संगीत
 Psyche = मन
 Representation = पुन प्रत्यक्ष
 Response = प्रत्यक्षता, पर्युत्सुकता
 Rod = दलावा
 Romantic = स्वच्छन्दतावादी
 Schemata = विचार चित्र
 Sense-transference = बोध-विपर्यय
 Sign = चिह्न
 Sister arts = भगिनी कलाएँ, सहोदरा कलाएँ
 Space = अन्तराल, देश
 Standard = मानक
 Subjective Art = आत्मतान्त्रिक कला
 Substitute image = स्थानापन्न मनोबिम्ब
 Symbolic reference = प्रतीक-सन्दर्भ
 Synaptic = चेतोपागमिक
 Tapestry = यवनिका
 Texture = विन्यसन
 Theme = विषय
 Volume = विस्तार
 Wave lines = तरंगित रेखाएँ
 World of Ideas = प्रत्यय-जगत्

सहायक ग्रन्थों तथा पत्र-पत्रिकाओं की सूची

संस्कृत

1. अथर्ववेद
2. अभिज्ञान शाकुन्तलम्
3. अमरकोष
4. अमरकशतकम्
5. उत्तर रामचरित
6. ऋग्वेद
7. ऋतुसंहार
8. कविकण्ठाभरण
9. कामसूत्र
10. काव्यप्रकाश
11. काव्य-भीमासा
12. काव्यादर्श
13. काव्यालंकार
14. काव्यालंकारसूत्र
15. किरातार्जुनीयम्
16. कुट्टिनीमामतं काव्यं
17. कुमार सभवम्
18. केनोपनिषद्
19. गीतगोविन्द
20. तर्क-संग्रह
21. ध्वन्यालोक
22. ध्वन्यालोकलोचन
23. नाट्यशास्त्र

- 24 नैषध चरितम्
25. प्रमेयकमात मार्तण्ड
- 26 भामिनी-विनाय
27. महाभारत
28. मानसार वित्पशास्त्र
29. रम गगाधर
- 30 सतिनविस्तर
31. वनोविद्रीक्षित
32. विप्रमोक्षशीपम्
- 33 विष्णुपमोत्तर पुराण (विप्रमूत्रम्)
- 34 गिन्नरत्न
- 35 सिन्धुपालवधम्
36. धुननीतिगार
37. धीमद्भगवद्गीता
38. दत्तोचरवार्तिक
39. संगीत-दर्पण
- 40 संगीत रत्नाकर
41. संगीत राग-रत्नद्रुम
42. सांख्यतत्त्व बौमुदी प्रभा
43. साह्य दर्शन
- 44 साहित्य दर्पण

हिन्दी

1. अग्निपुराण का वाङ्मयशास्त्रीय भाग, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली, 1959 ।
- 2 अरस्तू का वाङ्मयशास्त्र, सम्पादक, डॉ नगेन्द्र, भारती भण्डार, प्रयाग, वि सयत् 2014 ।
- 3 आचार्य शुक्ल के समीक्षा-सिद्धान्त, डॉ रामलाल सिंह, वाराणसी, संवत् 2015 ।
- 4 आचार्य शुक्ल और हिन्दी आलोचना, डॉ रामबिलास शर्मा, विनोद पुस्तक मन्दिर, आगरा, संवत् 2012 ।
- 5 आपेक्षितता का अभिप्राय, मूल लेखक, डॉ अस्वटं आइन्स्टाइन, अनुवादक —डॉ भवालकर तथा सेठी, प्रकाशन शाखा, उत्तर प्रदेश, 1960 ।

- 7 कला एक जीवन-दर्शन, काका कल्लेकर, सस्ता साहित्यमण्डल, 1937।
- 8 कला और आधुनिक प्रवृत्तियाँ, रामचन्द्र शुक्ल, प्रकाशन छाया, उत्तर प्रदेश, 1958।
- 9 कला और सस्कृति, डॉ. वासुदेवशरण अग्रवाल, प्रथम संस्करण।
- 10 कला और साहित्य, तारिणीचरण दास 'चिदानन्द', दिल्ली, 1960।
- 11 कला का विवेचन, सम्पादक, मोहनलाल महतो 'विद्योमी', साहित्य-निकुज सारन, 1993 विक्रम।
- 12 कला क्या है? —तालस्ताय, हिन्दी रूपान्तर, हिन्दी प्रचारक पुस्तकालय, वाराणसी, 1955।
- 13 काव्य और संगीत, लक्ष्मीधर राजपेयी, प्रयाग, 1946।
- 14 काव्य और संगीत का पारस्परिक सम्बन्ध, डॉ. उमा मिश्र, दिल्ली, 1962।
- 15 काव्य, कला तथा अन्य निबन्ध, प्रसाद, भारती भण्डार, प्रयाग, सवत् 2010।
- 16 काव्य में अभिव्यजनाविवाद, डॉ. लक्ष्मीनारायण सुधाशु, तृतीय संस्करण।
- 17 काव्य में उदात्त-तत्त्व, डॉ. नगेन्द्र, राजपाल एण्ड सन्स, दिल्ली, 1958।
- 18 चिन्तामणि, भाग 1 और 2, आचार्य शुक्ल, सरस्वती मन्दिर, काशी, सवत् 2006 विक्रम।
- 19 जीवन के तत्त्व और काव्य के सिद्धान्त, लक्ष्मीनारायण सुधाशु, ज्ञानपीठ, पटना।
- 20 ध्वनि और संगीत, ललितकिशोर सिंह, ज्ञानपीठ, काशी, प्रथम
- 21 प्राचीन भारत के कलात्मक विनोद, आचार्य हजारीप्रसाद ग्रन्थ-रत्नाकर, बम्बई, 1952।
- 22 पाश्चात्य काव्यशास्त्र की परम्परा, सम्पादिका, डॉ. प्रथम संस्करण।
- 23 बिहारी सतसई, साहित्य सेवासदन, बनारस, पृष्ठ
- 24 भामह-विरचित काव्यालंकार, भाष्यकार, प्रो. राष्ट्रभाषा-परिषद्, पटना, 1962।
- 25 भारत की चित्रकला, श्री रायकृष्णदास, प्रथम संस्करण
- 26 भारत शिल्प के पङ्क, अवनीन्द्रनाथ ठाकुर, इलाहाबाद, 1958।
- 27 भारतीय काव्यशास्त्र की भूमिका, डॉ. नगेन्द्र, 1955।
- 28 भारतीय चित्रकला, श्री नानालाल चिमनलाल मेहता इलाहाबाद, 1933।

- 39 भारतीय चित्रकला, असितकुमार हालदार, चन्द्रलोक प्रकाशन, इलाहाबाद, 1959 ।
- 30 भारतीय प्रतीक-विद्या, डॉ अनार्दन मिश्र, बिहार-राष्ट्रभाषा-परिषद्, पटना, 1959 ।
- 31 भारतीय मूर्तिकला, रायवृष्णदास, नागरी प्रचारिणी सभा, काशी, सवत् 2009 ।
- 32 भारतीय वास्तुशास्त्र, डॉ द्विजेन्द्रनाथ शुक्ल, प्रथम संस्करण ।
- 33 भारतीय साहित्यशास्त्र, बलदेव उपाध्याय, प्रथम खण्ड, काशी, सवत् 2007 ।
- 34 मनोविश्लेषण और मानसिक क्रियाएँ, डॉ पद्मा अग्रवाल, मनोविज्ञान प्रकाशन, बनारस, 1955 ।
- 35 मानव और संस्कृति, श्यामाचरण दुवे, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, 1967 ।
- 36 रस-मीमांसा, रामचन्द्र शुक्ल, काशी नागरी प्रचारिणी सभा, सवत् 2006 ।
- 37 रस-सिद्धान्त स्वरूप-विश्लेषण, आनन्द प्रकाश दीक्षित, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, 1960 ।
- 38 रामचरितमानस, तुलसीदास ।
- 39 वक्रोक्ति और अभिव्यजना, रामनरेश वर्मा, ज्ञानमण्डल, बनारस, सवत् 2008 विक्रम ।
- 40 विद्यापति, सम्पादक, मिश्र-मजुमदार, नवीन संस्करण, 2010 ।
- 41 श्रीमद्भगवद्गीता रहस्य, लोकमान्य बालगंगाधर तिलक, अनुवादक, माधव रावजी सप्रे, पूना, 1955 ।
- 42 संस्कृत आलोचना, बलदेव उपाध्याय, प्रकाशन ब्यूरो, उत्तर प्रदेश, 1957 ।
- 43 संस्कृति का दार्शनिक विवेचन, डॉ देवराज, प्रकाशन ब्यूरो, उत्तर प्रदेश, 1957 ।
- 44 सत्य शिवं सुन्दरम्, डॉ रामानन्द तिवारी शास्त्री, राजस्थान विश्वविद्यालय, 1957 ।
- 45 साहित्य, मगीत और कला, बमल कोठारी, जोधपुर, 1960 ।
- 46 साहित्य और सौन्दर्य, डॉ फतहसिंह, प्रथम संस्करण ।
- 47 साहित्यालोचन, डॉ श्यामसुन्दर दाम, इण्डियन प्रेस, प्रयाग, सवत् 2008 ।
- 48 सौन्दर्य-तत्त्व और काव्य सिद्धान्त, डॉ सुरेन्द्र चारसिंगे, अनुवादक, डॉ मनोहर काले, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली, 1963 ।
- 49 सौन्दर्य विज्ञान, हरिवन मिह, शास्त्री, काशी विद्यापीठ, 1936 ।
- 50 सौन्दर्यशास्त्र, डॉ हरद्वारीलाल शर्मा, साहित्य-भवन, इलाहाबाद, 1953 ।
- 51 हिन्दी काव्यालंकार सूत्र, सम्पादक, डॉ नगेन्द्र, दिल्ली, 1954 ।

290 / सौन्दर्यशास्त्र के तत्त्व

52. हिन्दी के कुष्ण भक्तिवालीन साहित्य में संगीत, डॉ. उपा गुप्ता, लखनऊ विश्वविद्यालय, विक्रमाब्द 2016 ।
53. हिन्दी काव्य-प्रकाश, डॉ. सत्यव्रत सिंह, चौखम्भा विद्याभवन, काशी, 1955 ।
54. हिन्दी वक्त्रोक्तिजीवित, सम्पादक, डॉ. नगेन्द्र, आत्माराम एण्ड सन्स, 1955 ।

पत्र-पत्रिकाएँ

1. अवन्तिका, काव्यालोचनाक, पटना, वर्ष 2, अंक 1, जून 1954 ।
2. कला-निधि, वर्ष 1, अंक 1, 2, 3, काशी ।
3. समालोचक (सौन्दर्यशास्त्र विशेषांक), आगरा ।
4. सम्मेलन-पत्रिका, कला-अंक, प्रयाग ।
5. साहित्य (त्रैमासिक), पटना, वर्ष 6 भाग 7, 8, 12 ।

ध्वनता

1. आर्य जातिर शिल्प चातुरि, श्री श्यामाचरण, श्रीमानी, कॉलेज स्ववायर, कलकत्ता, प्रथम संस्करण ।
2. वागेश्वरी शिल्प प्रबन्धावली, अवनीन्द्रनाथ ठाकुर, कलकत्ता विश्वविद्यालय प्रकाशन, 1941 ।
3. भारत शिल्पेर पडग, अवनीन्द्रनाथ ठाकुर, विश्वभारती ग्रन्थालय, कलकत्ता ।
4. यूरोपेर शिल्प क्या, असित कुमार हालदार, कलकत्ता विश्वविद्यालय, प्रकाशन ।
5. रवीन्द्र संगीत, शान्तिदेव घोष, विश्वभारती ग्रन्थालय, कलकत्ता ।
6. रवीन्द्रायन, स पुलिनबिहारी सेन, वाक् साहित्य, कलकत्ता ।
7. रवीन्द्रनाथेर सौन्दर्य दर्शन, प्रवास जीवन चौधरी, प्रथम संस्करण ।
8. रूप शिल्प, अर्द्धेन्दुकुमार गगोपाध्याय, प्रथम संस्करण, कलकत्ता ।
9. सौन्दर्य-तत्त्व, डॉ. सुरेन्द्रनाथ दासगुप्त, प्रथम संस्करण ।
10. सौन्दर्य-दर्शन, प्रवास जीवन चौधरी, विश्वभारती ग्रन्थालय, कलकत्ता ।

उर्दू

1. तारीखे जमालियात, अहमद सिद्दीक मजनु, अजुमन तरविकए उर्दू, अलीगढ़, 1959 ।
2. शेख अजम, मौलाना शिबले नोमानी, मआरिफ प्रेस, आजमगढ़, 1923 ।

ENGLISH

- Abstraction And Empathy, Wilhelm Worringer, translated by Michael Bullock, Routledge & Kegan Paul, London, 1953
- A Critical History of Modern Aesthetics, The Earl of Listowel, George Allen & Unwin, London, 1933
- A Dictionary of Psychology, James Drever, Penguin Books, 1956
- Adventures of Ideas, A N Whitehead, Cambridge, 1933
- Aesthetic, B Croce, translated by A Douglas, Vision Press, London 1953
- Aesthetics And History, Bernard Berenson, London, 1950
- Aesthetics And Psychology, Charles Mauron translated from the French by Roger Fry and Katherine John London, 1935
- An Introduction to Biology, E J Hatfield, Oxford, 1948
- A General Introduction to Psycho-Analysis, Sigmund Freud, Perma Books, New York, 1956
- A History of Aesthetic Bernard Bosanquet, George Allen & Unwin, London, 1949
- A History of Aesthetics, Kuhn and Gilbert, Macmillan Company, New York 1939
- A History of Criticism, Volume I, George Saintsbury, London, 4th edition
- An Introduction to Modern Art, E H Ramsden, London, 1940.
- An Introduction to Jung's Psychology, Frieda Fordham, Penguin Books, 1956
- A Phenomenology of Mind, G W F Hegel, translated by G B Baillie, George Allen & Unwin, London 1955
- A Propos of Lady Chatterley's Lover and other Essays, D H Lawrence, Penguin Books, 1st edition
- Aristotle's Theory of Poetry And Fine Art, translated by S H Butcher, Dover Publications, 1951.

- Art, Clive Bell, Chatto and Windus, London, 1920
 Art And The Creative Unconscious, Erich Newmann, translated from German into English by Rolph Manhum, Routledge & Kegan Paul, London, 1959
 Art And Thought, edited by K. Bharatha Iyer, London, 1947.
 Art As Experience, John Dewey, George Allen & Unwin, London, 1934
 Art And Experience, Prof. Hiriyanna, Mysore Kavyalaya Publishers, 1st edition
 Arts And The Man, Irwin Edman, A Mentor Book, December, 1951.
 A Study in Aesthetics, Milton H. Bird, Harvard University Press, Cambridge, 1932
 A Study on Vastuvidya, Tarapad Bhattacharya, Bankipore, Patna, 1947.

B

- Baudelaire in 'French Symbolist Poetry', translated by C. F. MacIntyre, Berkeley, University of California Press, 1958
 Beauty And Other Forms of Value, Alexander, London, 1933
 Beauty And Ugliness, Vernon Lee, John Lane Company, New York, 1912.
 Biographia Literaria, Coleridge, edited by Ernest Rhys, J. M. Dent & Sons, London, 1939.
 Blake : A Psychological Study, W. P. Witeut, Holis & Karter, London, 1946
 Blake Studies, Geoffrey Keynes, Rupert Hart—Davis, London, 1949
 Blake's Works, edited by Geoffrey Keynes, Nonesuch Press, 1925.

C

- Cassell's Encyclopaedia of Literature, edited by S. H. Stenborg, Volume I
 Catastrophe And Imagination, John McCormick, London, 1957.
 Charles Baudelaire, translated by Geoffrey Wagner and an Introduction by Enid Starkie, London, 1946.

- Classical Myths in English Literature, Dan S Norton and Peters Rushton, New York, 1952
- Coleridge on Imagination, I A Richards, London, 1934
- Coleridge's Literary Criticism with an Introduction by J W Mackail, London, 1938
- Collected Papers on Psycho-Analysis, Ella Freeman Sharpe, The Hogarth Press, London 1950
- Commentary to Kant's Critic of Pure Reason, Norman Kemp Smith, Macmillan, London, 1961
- Comparative Aesthetics Dr K. C Pandey, Volume I & II, Banaras, 1950
- Contemporary British Art, Herbert Read, 1st edition.
- Contribution To Analytical Psychology, C G Jung, Routledge & Kegan Paul, London 1950, 1978
- Contribution to A Bibliography of Indian Art and Aesthetics, Haridas Mitra Visvabharati Santiniketan 1951.
- Creative Imagination, June E Downey, Kegan Paul, London, 1921
- Creative Intuition in Art And Poetry, Jacques Maritain, The Harvill Press London, 1954.
- Creative Mind, C. Spearman, Nisbet & Co , 1936.
- Criticism And Beauty, Arthur James Balfour, M P , Oxford, 1910

D

- Dark Conciets, Edwin Honing, Faber & Faber, London 1959.
- Dictionary by Littré (Dictionnaire De La Langue Francaise, De E Littré, Paris, 1918)
- Dictionary of World Literature, Joseph T. Shipley, Littlefield Adams, Paterson, 1962
- Dreams And Nightmares, J.A Hadfield Penguin Books, 1954
- Dynamic Symmetry in Composition, J. Hambidge, New York, 1926

F

- Encyclopaedia Britannica Eleventh edition, 1910.
- English Bards and Grecian Marbles The Relationship between Sculpture and Poetry specially in the Romantic Period by Stephen A. Larrabee, New York, 1943.

Essay on Criticism, Pope, edited by John Sargeant, Oxford, 1909

Essays on Contemporary Events (a collection of Essays)
Kegan Paul, London, 1948

Experimental Psychology of Beauty, C W. Valentine, T C. &
E C. Jack, London 1st edition

F

Feeling And Form, Susanne K Langer, Kegan Paul, London, 1953

From Ritual to Romance, Jessie L Weston, New York, 1957

Freud His Dream And Sex Theories, Joseph Jastrow, New
York, 1948

Fundamentals of Indian Art, S N Dasgupta, Bombay, 1st
edition

Further Speculations T E Hulme Minnesota, 1955

Further Studies in A Dying Culture, Cristopher Caudwell, The
Bodley Head London, 1950

G

George Keyt, Martin Russell, Bombay, 1950

H

Harmony Its Theory & Practice, Ebenzer Prout, Angener &
Co, London, 1st edition

Highways And Byways of Literary Criticism in Sanskrit, S
Kuppuswami Sastri, Madras, 1945

History of Art, Jean Anne Vincent, Barnes & Noble, New
York, 1958.

History of Art Elic Faure, translated from the French by
Walter Pach, London, 1930

History of Indian Epistemology, Dr Jwala Prasad Delhi-6

History of Sanskrit Poetics S K De, Calcutta 1960

History of Sanskrit Poetics, P V Kane Bombay, 1951.

I

Image And Experience, Graham Hough, London, 1960

Imagination E J Furlong, George Allen & Unwin, New York,
1961

- Imagination And its Wonder Arthur Lowell Nichols & Co ,
London, 1899
Imagination in Landscape Painting Philip Gilbert Hammerton
London 1896.
Indian Aesthetics K S Ramaswami Sastri Srirangam 1928
Indian Sculpture And Painting, E B Havell, John Murrey,
London 1928

J

- John Keats' Fancy, J R Caldwell Karnale University Press,
1945

K

- Ksemendra Studies, Dr Surya Kant Poona, 1954

L

- Language As Gesture R P Blackmur, London 1954
Laocoon Lessing translated by E C Beasley, 1st edition
Lectures on Art Ruskin George Allen & Co , London 1904
Leonardo Da Vinci A Psychological Study of an Infantile
Reminiscence, Sigmund Freud translated by A A Brill,
Paul London 1948
Literature And Criticism H Coombe Chatto & Windus
London 1958
Literary Criticism A Short History William K Wimsatt and
Cleanth Brooks New York 1959
Literary Criticism in Sanskrit And English Prof D S. Sharma,
Madras, 1950
Literary Symbolism edited by Maurice Beebe, Wordsworth
Publishing Company, San Francisco 1960

M

- Modern American Art, John I H Baur, 1st edition
Modern French Painters Jan Gordon 1st edition
Modern Man in Search of A Soul C G Jung Kegan Paul
London 1951
Music—The Listener's Art Leonard G Ratner, New York,
1957

Myths And Symbols in Indian Art and Civilization, Heinrich
Jimmer, Pantheon Books, New York, 1953.

N

New World Dictionary of the American Language, Webster,
New York, 1958

Notes on Early Indian Art, Dr. Radha Kumud Mukerjee,
Allahabad, 1939

Nuttal's Standard Dictionary.

O

On the Indian Sect of the Jainas, John George Buhler, edited
with an outline of Jain Mythology J A Burgess, London,
1903

On The Sublime, Longinus, translated by H. L Havel, Every
Mans Library, No 901

Oxford Lectures on Poetry, A C Bradley, Macmillan, London,
1950

P

Painting And Reality, Etienne Gilson, London, 1957.

Paragone, Leonardo Da Vinci, translated by Irma A. Richter,
London 1st edition

Philosophy In A New Key, Susanne K Langer, Cambridge,
1957

Physiological Aesthetics, Grant Allen London 1877.

Poetic Imagery, Henry W Wells, Columbia University Press,
1924

Poetic Process, George Whalley, Kegan Paul, London, 1953

Poetry And Experience, Archibald MacLeish, The Bodley
Head London 1961.

Power of Mental Imagery, Warren Hilton, New York, 1927

Principles of Indian Shilpasashtra, Phanindra Nath Bose, The
Punjab Sanskrit Book Depot, Lahore 1926

Principles of Literary Criticism, I A Richards, London 1955

Psycho-Analysis And Art, K Ahmad, Ajanta Press, Patna,
1953.

Psychological Studies in 'Rasa', Dr Rakesh Gupta, Ajigarh,
1st edition

Psychological Types C G Jung translated by H G Baynes,
Kegan Paul London, 1944

R

Realism And Imagination Joseph Chairr Barrie And Rockliff
London 1966

Relation In Art Vernon Blake Oxford University Press 1925

Republic Plato Jowett's Translation, Paperbacks 1st edition

Revolution And Tradition In Modern Art John I H Baur,
1st edition

Rossetti Lucien Pissarro London 1st edition

Rossetti Dante and Ourselves, Nicolette Gray, London, 1945

S

Sadhana Rabindranath Tagore, London 1961

Santayana And the Sense of Beauty Willard E Arnett,
Bloomington 1957

Santayana's Aesthetics A Critical Introduction, Irving Singer,
Cambridge 1957

Scepticism And Poetry, D G James, George Allen & Unwin
London 1960

Science And Criticism Herbert J Muller, New York 1956

Science And Music Sir James Jeans, Cambridge University Press 1947

Selected Philosophical Essays N. G. Chernishavsky, Moscow, 1953

Shabar-Bhasya translated into English by Ganga Nath Jha
Oriental Institute Baroda, 1933

Shakti And Shakta Sir John Woodroffe Madras 1929

Some Concepts of Alankar Sastra V Raghavan Adyar, 1942

Scutta 1959

£	Yorke 1957
---	------------

S. of Luckeikandi translated by Willard

R Trask Pattian Books 1956

Studies in Comparative Aesthetics Dr. Pravas Jivan Chau-
dhary Santiniketan 1953

- Studies in Jain Art Umakant P Shah Jain Cultural Research Society, Banaras, 1955
- Studies in Sanskrit Aesthetics, A C Shastri, 1952
- Symbolism And American Literature, Jr Charles Feidelson, Phoenix Books, The University of Chicago Press, 1962
- Symbolism Its Meaning And Effect, A.N Whitehead, University Press, Cambridge, 1928
- Symbolism A Psychological Study, Dr Padma Agrawal, Banaras Hindu University, 1955
- Symbolism from Poe to Mallarme, Joseph Chian, London, 1956
- Symposium, Plato, The Penguin Classics, 1952

T

- Tandav Lakshanam [or The Fundamentals of Ancient Hindu Dancing], Venkata Naryanswami Naidu and others, Madras, 1936.
- The A B C of Indian Art J F Blacker, Stanley Paul & Co , London, 1st edition
- The Achievement of T S Elliot, F O Mathiesen, Oxford University Press, 1959
- The Aesthetic Attitude, H S Longfeld, Brace & Company, New York, 1920
- The Aesthetic Experience According to Abhinava Gupta, Ranjy Gnot, Serries Orientale Roma XI, 1956
- The Appreciation of Art Alfred C Overtone, Allahabad, 1949
- The Art of William Blake, Enthony Blunt Columbia University Press, 1959
- The Beautiful An Introduction to Psychological Aesthetics, Vernon Lee, Cambridge University Press, 1913
- The Beautiful, The Sublime & The Picturesque In Eighteenth Century British Aesthetic Theory, Walter John Hipple, Carbondale, 1957
- The Creative Impulse in Writing and Painting, H Caudwell, Macmillan, London 1953
- The Dance of Lord Shiva, Anand K Coomarswamy, 1st edition
- The Descent of Man, Charles Darwin, Batts & Co , London, 1936.

- The Enjoyment And Use of Colour, Walter Sargent, New York, 1923
- The Forms of Things Unknown, Herbert Read, Faber & Faber London 1960.
- The Foundations of Aesthetics, C K Odgen & I.A Richards, London, 1922,
- The Humanities, Louise Dudley and Austine Fericy, Macgraw Hill Book Company, New York and London, 1940
- The Imagery of Keats And Shelley, Richard Harter Fogle, Chapel Hill, 1949
- The Importance of Scrutiny, edited by Erich Bentley, New York, 1948.
- The Literary Symbol, W Y Tindall, Columbia University Press, New York, 1955
- The Loves of Krishna in Indian Painting and Poetry, W Y Archer, London, 1957
- The Meaning of Meaning, C K Odgen and I A Richards, Kegan Paul, London, 1956
- The Modern Movement in Art R H Wilenski, London, 1956
- The Music of Poetry, T S Eliot, Glasgow University, 1942
- Theory of Literature, Rene Welleck and Austin Warren, New York, 1949.
- The Outlines of Mythology, Lewis Spence, Penguin Books, 1950
- The Oxford Companion to English Literature, Compiled and edited by Sir Paul Harvey, Oxford, IIIrd edition.
- The Philosophy of Aesthetic Pleasure, Panch, Pagesh Shastri, Annamalai University, 1940
- The Philosophy of Art, Edward Howard Griggs, New York, 1913
- The Philosophy of Art History, Arnold Hauser, Routledge & Kegan Paul, London, 1959.
- The Philosophy of The Beautiful, Wilham Knight, London, 1914.
- The Philosophy of Fine Art, Hegel, translated by Osmaston, G Bell & Sons, London, Parts I, II, III & IV, 1920.
- The Philosophy of Literary Form, Kenneth Burke, New York, 1957.

- The Philosophy of Modern Art, Herbert Read, New York, 1955.
- The Philosophy of Rhetoric, I. A Richards, Oxford University Press, London, 1936
- The Philosophy of Symbolic Forms, Ernst Cassirer, translated by Ralph Manheim, New Haven, Yale University Press, London, 1953.
- The Pocket History of American Ainting James Thomas Flexoner, New York, 1950
- The Poetic Image C. D. Lewis, London, 1947
- The Poetic Pattern, Robin Skelton, Kegan Paul, London, 1956
- The Principles of Art, R. G. Collingwood, Oxford at the Clarendon Press, 1st edition
- The Psychology of Imagination, Jean Paul Sartre, Rider & Company, London, 1st edition
- The Religion of Man, Rabindranath Tagore, The Hibbert Lectures for 1930
- The Road to Xanadu, John Livingston Lowes, Constable, London, 1951
- The Sankhya Karika of Isvara Krishna with an Introduction, and Translation by S. S. Suryanarayan Sastri, University of Madras, 1930
- The Science of Emotion, Dr. Bhagawan Das, Adyar, 1st edition
- The Sense of Beauty, George Santayana, Dover Publications, New York. 1955

Two Lectures on An Aesthetic of Literature, B S. Mardhekar,
Bombay, 1944.

V

Vision And Design, Roger Fry, 1st edition

Y

Yeats The Man and The Masks, Richard Ellmann, Macmillan
& Co London, 1949

Magazines

Journal of The Indian Society of Oriental Art, Volume 10,
1942

Scientific American, Volume 199, September, 1958.

The 4 Arts Annual, Calcutta, 1936-1937.

The Spectator, June and July, 1712.

नामानुक्रमणिका

- अभिनवगुप्त 33, 37, 81, 112, 122, 123, 146-149, 212
 अमरक 208
 अमृताशेरगिल 60
 अरस्तू 54, 72, 91, 115, 116, 150
 अस्वेयर थिवॉडे 61
 अवनीन्द्रनाथ ठाकुर 57, 58
 आइन्स्टाइन 140
 आनन्द वे. कुमारस्वामी 122
 आनन्दवर्द्धन 144
 आर्चर, डब्ल्यू जी. 59
 आर्थर लावेल 138-140
 इकवास 241
 इलियट, टी एस 107, 219, 236, 267
 ईश्वरगुप्त 237
 एडिसन 92, 153, 154, 162, 169, 170, 181
 एनिड स्टार्की 61
 एवरश्राम्बी 162
 एल्सन 93
 ओ सी. गागुली 42
 पजिन्स, जेम्स 115
 काण्ट 39, 92, 101, 151-153, 157, 158, 217
 काण्डिन्स्की 68
 कॉलरिज 141, 146, 147, 149-151, 154-164 171-174, 176-178, 181, 212, 265
 कालिदास 112, 113, 183, 197
 कार्ल बोरेन्सकी 55
 वासिरेर, एन्स्ट 249, 251
 क्विण्टिलियन 54
 कीट्स 73, 155, 223, 239
 कुन्तक 146
 कुमारस्वामी, ए. 42
 कुमारिलभट्ट 50, 51
 कुम्बे, एच. 228, 229
 कुबे 61
 केशवदास 56
 कौटिल्य 37
 कोचे 29-31, 94, 97-102, 114
 क्षेमेन्द्र 33, 54
 खण्डेलवाल, रामेश्वरलाल 83
 गिल्सन 68
 ग्रिग्स, एडवर्ड होवर्ड 52
 ग्रे निबोलेट 61

- गेटे 220
 गोतिये 49, 275
 गोभिल 37
 चार्ल्स मोरो 28
 चेर्नीशेव्स्की 91, 93
 जगन्नाथ, पण्डितराज 148, 149, 207
 जयशंकर प्रसाद 37, 38, 178, 179, 274
 जी गोदो 69
 जामिनीराय 60
 जार्ज कीट 60
 जॉन डेवी 52
 जॉन एफ भर्क 251-52
 जानकीवल्लभ शास्त्री 236
 डाविन 137
 डाल्टन 260
 डे, एस के 34
 डेन्मॉन रॉस, 102, 103
 ड्राइडन 55, 162, 175, 176
 तिलक, बात गंगाधर 259
 तुलसीदास, गोस्वामी, 177
 ह्मुकेरकाण्डूल 71
 इण्डी 37, 82, 143, 145, 149
 शमशुप्त, डॉ सुरेन्द्रनाथ 114, 142
 दिनकर 230
 देव 200
 दोब्रोल्सूबाव 93
 नगेन्द्र 41, 120, 144
 नरहर कुरुन्दकर 83
 नलिनबिलोचन शर्मा 41
 निराला 199, 238, 241
 न्यूटन 139
 पचपगेश शास्त्री 28, 112
 पद्माकर 201
 पन्न, सुमित्रानन्दन 199, 234, 239
 पाण्डेय, (डा) के सी 30-31, 35-36
 पाण्डेय, जगदीश 120
 पायसागोरस 159
 पॉल बर्ल 49
 पिकासो 225
 प्रभावन्द्राचार्य 185
 प्रवासजीवन चौधरी 104
 प्लॉटिनस 91, 161
 प्लूटार्क 67, 91
 प्लेटो 54, 91, 150, 153, 161, 174
 फेबनर, जी टी 108
 फायड 253-255, 258
 बर्गस 94, 162
 बर्क 93
 बाउमगात्तेन 27, 29, 92
 बाउरा, मॉरिस 62
 बायरल 73
 बार्तलगे डा सुरेन्द्र 83
 बाल्जव 49, 275
 बॉडलेयर 49, 61, 276, 277
 बिछोफेन 52
 बिहारी 56 132, 207, 211
 बुद्धघोष 114
 बेन 93
 बेरलियोत्स 68
 बेल, क्लाइव 94
 बैरिट 80
 बैड्ले, ए सी 118, 164
 ब्लण्ट, एन्थोनी 64, 65
 ब्लेक, विलियम 63 65, 147, 154-156, 270

- भट्टतोत 114, 146, 149, 212
 भट्टनाथ 123
 भट्टलोलट 123
 भरत 36
 भर्तृहरि 82
 भवभूति 187
 भामह 35, 37, 82 142-145
 भारवि 180 203-206, 210
 भागव 37
 भोज 33
 मम्मट 148
 मड्डेकर 30, 82, 83
 मलामे, मुलामे 61, 74, 276, 277
 महादेवी वर्मा 41, 53, 63, 230
 महावीरप्रसाद द्विवेदी 83
 महिमभट्ट 144
 माघ 200
 मेण्ड्स आर डब्ल्यू एस 52, 73
 मैथिलीशरण गुप्त 229
 मोपासा 49
 मीट्स 264, 270, 278
 युग, सी जी 164, 224-226, 253, 256-258
 रवीन्द्रनाथ ठाकुर 60, 66, 77, 79
 रस्किन 92, 164
 राघवन 82
 राजशेखर 37, 81, 144, 145, 212
 रामचन्द्र शुक्ल 37, 38, 76, 107, 112, 142, 165-171, 182, 190, 212, 241-244, 272
 रामस्वामी, शास्त्री, के एस 30, 32, 53, 82
 रामानन्द तिवारी शास्त्री 83
 रामविलास शर्मा 169, 170
 रिचर्ड्स, आई ए 55, 120, 164, 222
 रिम्बो 49, 276
 रीड ग्राम, 92
 रीड ह्वेंट 226
 रदट, 144
 रोजेरी 61, 62, 278
 रोस 101
 लॉक 154
 लॉरेन्स, डी एच 64
 लारावी, स्टिफेन ए 60
 लिप्प 104-106
 लीविस 162, 227
 लेसिंग 53, 80, 92, 116
 लेंगर 29, 30, 53, 250, 251
 लोजाइनस 119, 112
 वड्सवर्थ 133, 154, 156, 175 227
 वाग्नेर 74, 272
 वाजपेयी, नन्ददुलारे 37, 41
 वाजपयी, लक्ष्मीधर 83
 वात्स्यायन 57
 वान गॉग 69
 वामन 34, 35 81 143, 144 146
 वाल्मीकि 110
 वासुदेवशरण अन्नवाल 41
 विकेलमान 29
 विन्शी, लनार्ड द 54, 58, 67, 101
 विचो 29
 विद्यापति 200
 विलेन्स्की, आर एच 69, 93
 विवेकानन्द, स्वामी 114
 वेबर, 74

- वेन्स्टर 175
 बृहस्पति 37
 बाबुक 123
 शास्त्री, एम बुप्पूस्वामी 34, 82
 शपेनहावर 92, 272
 शिवजी नोमानी 112
 शिलर 117
 शुमान 74
 शेक्सपीयर/शेक्सपीयर 62, 73
 शैली 147, 155, 156, 176, 223, 239
 शैपटमवरी 91, 92
 श्यामसुन्दर दास 142 165, 166
 श्रीहृयं 142, 184, 203, 204
 सन्तायना, जार्ज 31, 32
 सार्त्र 131
 सिसरो 54
 मुकरात 91
 सेञ्जा 53
 ट्सबरी 32
- स्पीयरमैन 130 *
 हजारप्रसाद द्विवेदी 41, 82
 हर्जोन 93
 हबर्ट स्पेन्सर 94
 हल्मन हन्ट 62
 हाइजेन्म 139
 हाइने 49
 हाफमान ई टी ए 74
 हाव्स 150, 154, 175
 हानदार, असितकुमार 82
 हीगेल 27, 29, 31, 36 68, 71 92, 94-97, 114 117, 151, 272
 हेमचन्द्र 114, 148
 हेर्दर 29
 हेम्बिज, जे 102, 103
 होगार्थ 93
 होफमान, जे. एल 48
 होरेम 54
 ह्वाइटहेड, ए एन 249-250

